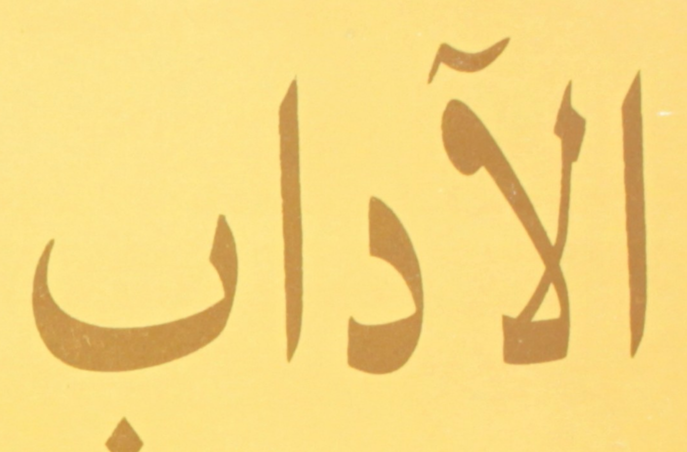
جامعة قسنطينة




مجلة ادبية فكرية تصدر عن معهد الآداب و اللغة العربية

العدد : 01

1415 هـ * 1994م



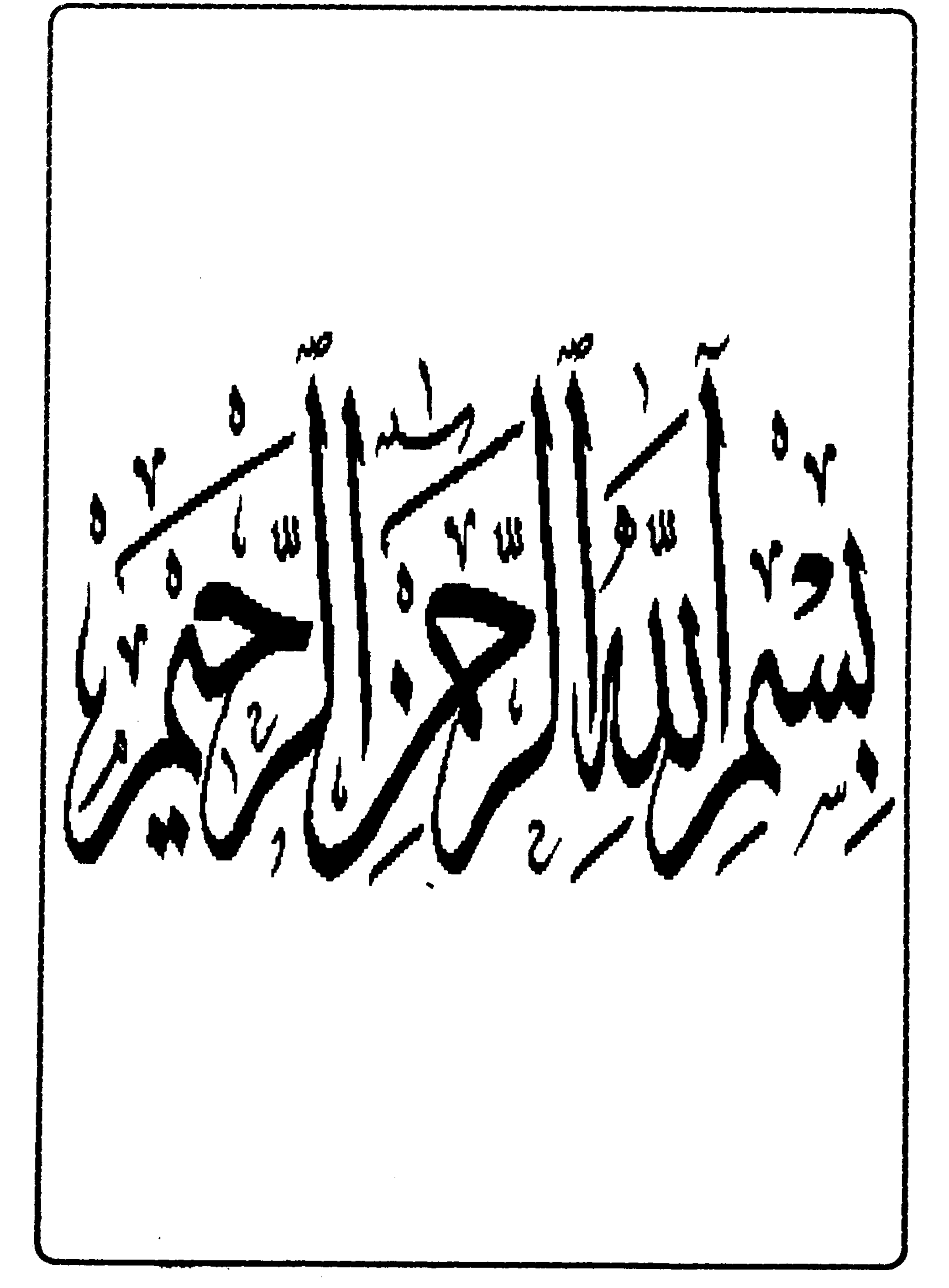

مجلة أدبية فكرية تصدر عن معهد الآداب واللغة العربية .



---

* توجه المراسلات باسم : مدير المجلة، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة طريق عين الباي، قسنطينة (25000) - الجمهورية الجزائرية .
الهاتف : (04)69.68.42

* الآراء والمعلومات التي تنشر في المجلة تكون على عهدة أصحابها ومسؤولياتهم
* لاتلتزم المجلة بنشر كل مايصلها من بحوث ومقالات .
* يخضع ترتيب المقالات والبحوث المنشورة في المجلة إلى اعتبارات فنية .


بسم الله الرحمن الرحيم

# تقديم

الأخضر عيكوس
مدير المجلة مسؤول النشر

مجلة « الآداب » أمل كان يتأوب طيفه خاطرنا « كما يعتاد ذا الدين الغريم » يغدو ويروح ونحن نرقبه معللين النفس ببلوغ مشارفه في يوم من الأيام . كان يقترب منا ميلا ثم يبعد أميالا وكان يعد ويخلف ثم يعد ويخلف ثم صار في وقت من الأوقات سرابا بقيعة يحسبه الظمآن ماء ...كل ذلك لم يطف جذوة " الآداب " في قلوبنا بل زاد من إلحاحنا في طلب مبتغانا، وأصبح لسان حالنا قول الشاعر في سعداه :

وإني إلى سعدى وإن طال نأيها * إلى نيلها ماعشت كالحائم الصدي

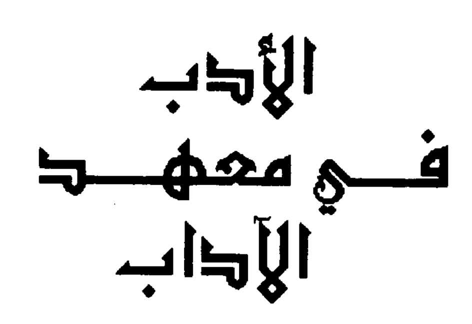
وحين أذن الله لـ «الآداب » أن تظهر للناس لم يقف في طريقها أي عائق ، فما إن خط أول حرف في صفحاتها حتى تسابقت باقي الحروف في سلسلة عربية متنوعة الحلاقات ومتعانقة من المغرب إلى المشرق ، تشمل الأدب وفنونه و اللغة وعلومها و النقد ومناهجه، وأشياء أخرى جميلة ومفيدة .

وها نحن - بتيسير منه سبحانه وتعالى- نضع بين أيدي زملائنا الأساتذة ودارسي الأدب والباحثين فيه وطلبة اللغة العربية وآدابها هذه « الرسالة » لينظروا فيها بعين الرضا، متجاوزين عنا مابدا منا من هفوات ، وما وقعنا فيه من أخطاء بسبب قصورنا أو بسبب طابع العجلة والتسرع الذي أقحمنا فيه أنفسنا .

وأخيرا فإنه ماكان لهذا المولود أن يرى النور لولا توفيق من الله جلت قدرته، ودعم مالي من الأستاذ الفاضل الدكتور: مولد بن صلوح رئيس جامعة قسنطينة الذي ألبسناه حلة الإدارة الشرفية لهذه المجلة التي نأمل لها البقاء والإستمرار

و الله نسأل العون وبالله التوفيق





# الأدب في معهد الآداب

أ . أحمد شرفي الرفاعي

أستاذ مكلف بالمحاضرات بمعهد الآدابو اللغة العربية . جامعة قسنطينة

# الأدب في معهد الاداب

الأدب بقدر ما هو" فكر جميل" لكونه رؤية شاملة وعميقة للانسان ومشكلاته وأحلامه وآلامه، فهو في الوقت نفسه حاجة من حاجاته النفسية والاجتماعية التي لا حياة له بدونها، ذلك أن الكامة الجميلة الطيبة قبل أن تكون الرسول المبجل إلى القلوب والضمائر والعقول ، فهي أداة تواصل وتفاعل بين الانسان والانسان ، وهي في الوقت نفسه أداة فكره ووجدانه وعالمه الذاتي الرحيب .

إن هذه الاهمية العالية للأدب يؤكدها دوره في التنويه بالمنجزات الحضارية ، وأثره في الحركات الفكرية والاجتماعية للشعوب ، ودوره البارز في مسار الأحداث الانسانية الكبرى، وذلك ماجعل الأمم والشعوب والأنظمة المتحضرة تُعْنى بالأدب والأدباء . فتبني للآداب المعاهد والكليات ، وتنشئ للأدباء المكتبات الضخمة والغنية بنفائس الآثار التاريخية ومأأبدعته أقلام وقرائح الأدباء و المفكرين المعاصرين وتخصص للأدباء الجوائز المالية السخية و الأوسمة الرفيعة فضلا عما يتمتعون به من اعتبار مادي واجتماعي قدلايحظى به غيرهم من أعلام الحياة الاجتماعية، كل ذلك إنما هو تقدير للكلمة وقيمتها الفكرية و الفنية و الحضارية ، وتقدير لرجالها من بناة الفكر ومبدعي الأدب العظيم، ذلك هو وضع الأدب والأدباء في العالم بصورة عامة .

أما حال الأدب العربي في معاهد الآدب في وطننا الجزائر ومنذ الإستقلال - فهو يختلف بصورة جذرية عن كل الأعراف والتقاليد الأدبية و الثقافية المعروفة و المشار الى بعضها في الملاحظات السابقة إذْ حاله يشبه حال مولود معوق في أسرة لامعة ؟! اعتبره أهله كلأ عليهم وشؤما فأهدروا - لذلك - كرامته وإنسانيته ، ولم يعترفواله بحق الأمل أو الحب أو القدرة على الحياة ، فعطلوا مواهبه وطاقاته ، ورفضوا مشاركته لهم في النشب و النسب ؛ وأقصى برهم به، عطف كاذب ، وحنو مزيف ، تفرضه

عليهم المناسبات و الأعراف ، ثم لايلقوا منهم بعد ذلك إلا الإجحاف و التنكر ، فهل الأدب العر بي في جامعاتنا مولود معوق ؟! .

إن أزمة اللغة العربية وأبها في وطننا لها صلة مباشرة بالصراع الذي لم ينته بعدُ بين اللغة العربية وقيمها الفكرية و الحضارية من جهة ، وبين اللغة الفرنسية وقيمها الفكرية و الحضارية من جهة أخرى ؛ ذلك الصراع الذي تعود جذوره إلى أوائل عهد الإحتلال الفرنسي للجزائر ، حيث عمد المحتلون الفرنسيون - بحكم الإحتلال - إلى إحلال لغتهم الفرنسية محل اللغة العربية إداريا ، وسياسيا ، وثقافيا ، وتربويا ثم اعتبار اللغة العربية في الجزائر لغة أجنبية منذ ذلك الحين ! .

وبدل أن ينتهي هذا الوضع الإستعماري الظالم و الشاذ ، مع نهاية الإستعمار الفرنسي للجزائر سنة 1962 تكرس هذا الوضع الغريب المريب في إطار تربوي يتمثل في حركة التوجيه المدرسي التي يخضع لها التلاميذ في نهاية مرحلة التعليم المتوسط ، إذ يوجهون حسب معهدلاتهم إلى ثلاث شعب . الرياضيات ، العلوم ، القسم الأدبي حسب الترتيب التالي :

أ - شعبة الرياضيات: ويوجه إليها المتفوقون في معدلاتهم وبخاصة الرياضيات .

ب - العلوم ، ويوجه إليها الجيدون في العلوم خاصة و الذين لم يقبلوا في شعبة الرياضيات .

جـ - القسم الأدبي ، ويوجه إليه غير المقبولين في الرياضيات و العلوم ، مع العلم أن الرياضيات و العلوم كانت إلى عهد قريب تدرس كل موادها بالفرنسية.مع العلم أيضا أن المتفوقين في الرياضيات و العلوم متفوقون في اللغة العربية أيضا ، وأن الضعفاء في الرياضيات و العلوم ضعفاء في اللغة العربية لكن منهج الصراع ومنطقهم جعلا المتفوقه من نصيب اللغة الفرنسية وشعبها و الضعفاء من نصيب اللغة العربية وشعبها ...

إن هذا التوجيه غير التربوي و غير العلمي للتلاميذ نحو الشعبة الأدبية في مرحلة التعليم الثانوي كرسه وعمقه توجيه الطلبة الناجحية في بكالوريا الشعب العلمية

و التقنية الى معهد الآداب عندما يتعذر قبولهم في المعاهد العلمية و التقنية ، وذلك ما جعل المسجلين في معهد الآداب من الشعب العلمية و التقنية يعتبرون أنفسهم منكوبين لكونهم يدرسون تخصصا لم يعدوا لهم من قبل ...

إن الإدارة التي جنت على التلاميذ وعلى الطلبة وعلى الأدب العربي باسم التوجيه التربوي جنت أيضا على المجتمع الجزائري وعلى الإقتصاد الوطني عندما كونت أجيالا من الشباب تكوينا غير علمي ولا متجانس ثم رمت بهم إلى البطالة و الحيرة خاصة بعد إلغاء نظام التعاقد مع المدرسة العليا للأساتذة على علاقته وسلبياته .

إن التوجيه غير التربوي وغير النزيه في المرحلتين الثانوية و الجامعية حدد في الواقع مفهوما إداريا للأدب العربي و الثقافة العربية غير علمي و غير مقبول لكونه يقوم على أساس أن غير القادر على دراسة الرياضيات و العلوم في المرحلتين ، قادر بالضرورة على دراسة الادب العربي ؟! مع أن السبب الذي منع التلميذ أو الطالب من دراسة الرياضيات أو العلوم يمنعه أيضا من دراسة الأدب لأن دراسة الأدب العربي تتطلب بدورها قدرات ومؤهلات لابد أن تتوفر في التلميذ و الطالب ، وبدونها يتعذر عليه دراسة الأدب العربي .

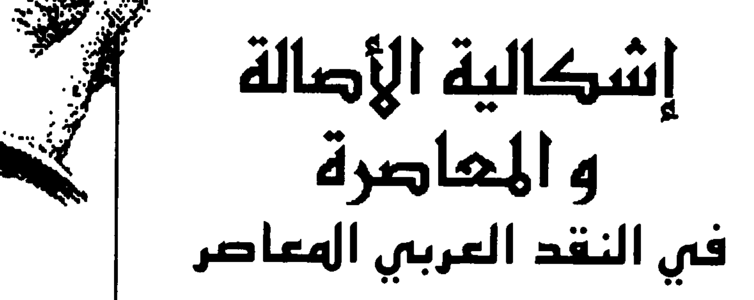
إن المنطق السليم ، و التوجيه التربوي الصحيح من أسسهما الراسخة : النزاهة و احترام القيم العلمية دون محاباة أو تحيز ، وذلك مايلزم المعنيين بالأمر باعادة النظر في مفهومهم المزري بالأدب العربي و قيمه الفكرية و الجمالية والقائم بوضوح على اعتبارات غير تربوية و الاعلمية .

إن الإنصاف و النزاهة العلمية توجب على المعنين بالأمر رفع الحيف عن الأدب العربي في المرحلتين : الثانوية و الجامعية . وعلى أسرة الأدب في معاهد الآدب وغيرها يقع واجب إعادة الاعتبار للأدب العربي في ساحات الثانويات ورحاب الجامعات بتصحيح مفهوم الأدب العربي للمعنيين بالأمر ، و التأكيد لهم على أنه تخصص له قيمته الفكرية و الجمالية التي لايشاركه فيها غيره اطلاقا ، وأن ليس [ وارث من لاوراث له ]في الساحة الثقافية ، وعلى أسرة الأدب أيضا ويقع واجلب إعادة الإعتبار للأدب في واقع الحياة الإجتماعية وذلك بتحريره أولا من إعتبارات التشغيل وتوجيه

ثانيا نحو آفاق الإبداع و التطور الصادق الأصل ، و المواكبة الجادة لحياتنا و التفاعل مع مختلف قضاياها في إطار وظائفه الفكرية و الجماعية الراسخة ...... أحمد الرفاعي الشرفي .

1 - تزايد عدد الشعب العلمية و التقنية في المرحلة الثانوية ، لكن الأساس المجحف بالأدب العربي مازال قائما . وإزالته تقتضي انشاء قسم عام يوجه إليه غير الحاصلين على المعدلات الجيدة في علوم اللغة العربية ودون غيرهم ، ويمكن أن ستمر هذا التوجيه ويمتد الى المرحلة الجامعية ببعض الطلبة يوجهون الى معهد التاريخ أو الإقتصاد ووضعهم قريب جدا من وضع الموجهين الى معهد الأدب .ومع ذلك يبقى الفرق كبير جدا بين متطلبات دراسة الإقتصاد أو التاريخ أو الأدب ، وأعتقد أنه آن الأوان ليدرك الجميع أن إهمال احالة وجمالية النصر في الأقسام العلمية المعربة ليست تعميما للتعريب بقدر ما هو تشويه لقيم الثقافة العربية . وإن المسؤلية مرة أخرى تقع على أسرة الأدب في معاهد الآداب أولا وقبل كل شيء .

***



# إشكالية الأصالة و المعاصرة

## في النقد العربي المعاصر


د .عمار زعموش

أستاذ محاضر بمعهد الآداب و اللغة العربية . جامعة قسنطينة

# إشكالية الأصالة والمعاصرة
## في النقد العربي المعاصر.

إن الحديث عن إشكالية الأصالة و المعاصرة في النقد العربي وماطرحته من قضايا فكرية ونقدية ، يستلزم تحديد دلالة هذين المصطلحين وأبعادهما الفكرية والنقدية ، لاسيما وأن المعاصرة la contemporaneité ، عرفت تداخلا كبيرا مع مصطلح الحداثةLa modernite الشيء الذي نتج عنه تقسيم النقد العربي الى قسمين : النقد الحديث ، و النقد المعاصر . فماهي الحداثة ؟ وماهي المعاصرة ؟ وما علاقتهما بالأصالة ؟

### مفهوم الحداثة والمعاصرة :

يميل بعض النقاد و الدارسين الى ربط مفهوم الحداثة والمعاصرة بحركة الزمان إنطلاقا من تقسيم العصور التاريخية للأمم الى ثلاثة أقسام : العصر القديم ، والعصر الوسيط ، و العصر الحديث . ومن ثم أصبحت الحداثة أو المعاصرة تعني مخالفة الماضي البعيد أو القريب ، ولا يخفى على الباحث ما في هذه النظرة من قصور لإرتباطها بالأصول اللغوية التي تجعل من مصطلح « الحداثة » مرادفا لمعنى « الجدة » ، ولذلك يكون « الحديث » يعني الإنتساب الى العصر الحاضر أو القريب، وبخاصة الى الفترة التاريخية التي أعقبت العصر الوسيط .

وإنطلاقا من ذلك كان النقد الحديث هو ذلك النقد الذي ظهر في العصر الحديث بداية من منتصف القرن التاسع عشر الى اليوم ، سواء إحتذي فيه أصحابه نهج النقد العربي القديم أو احتذوا فيه الإتجاهات الغربية الحديثة من رومانسية وسريالية وواقعية ، وما إلى ذلك ، أو كانوا وسطايين هذا وذاك و بالمقابل نجد النقد المعاصر يطلق على الفترة التي نعيشها و التي تعود بدايتها الى أواخر نهاية الحرب العالمية الثانية حيث عرفت الحركة الفكرية و النقدية تطورا كبيرا مس أغلب المقاييس النقدية و الخصائص العامة للأدب ، ومن ثم يرى أصحاب هذا الإتجاه أن النقد الحديث لا يتغير بامتداد الزمن مهما تعددت عصور المستقبل ، أما المعاصر فيدخل ضمن الحديث بعد

مرور فترة زمنية عليه بحيث يكون النقد الحديث أوسع وأشمل من النقد المعاصر ، فكل معاصر حديث وليس كل حديث معاصرا . في الوقت الذي يذهب فيه قسم آخر من النقاد الى عكس الصورة فيرى أن النقد المعاصر هو الذي ظهر في العصر الحديث ، وبذلك يأخذ النقد الحديث عند هذا الإتجاه مكانة النقد المعاصر في الإتجاه الأول ، ويكون هو النقد الذي يعكس قيم وخصائص العصر .

وعلى الرغم من وضوح المصطلحين و إختلافهما في النقد الأجنبي فانهما في النقد العربي يتفقان من حيث إرتباطهما بالعصر الحديث من الناحية الزمنية وصدورهما عن روح هذا العصر وخصائصه و إتجاهاته ومذاهبه ، فالحداثة كما يذهب أغلب النقاد هي تعبير عن إستجابة الكاتب لقضايا عصره وطرقه في التذوق و التفكير والتعبير ، وإن كان النقاد الواقعيون يذهبون الى التمييز بين الحداثة La Modernité أو الحداثية le modernisme أو العصرية ، التي يقصد بها تلك النزعة التي تهدف الى الخلاص من الماضي اللغوي و التراثي ومن أصول فن الكتابة الشعرية خاصة ، وإبتداع وسائل وأدوات تعبيرية جديدة مستحدثة لا تستند الى ما وضعه السابقون عليها . فاساسها الرفض و التمرد والتغيير ، وهوما نجده في كتابات كثير من الأدباء اللبنانين الذين يتزعمهم سعيد عقل و أدونيس ، وغيرهما من الحداثيين الذين فهمو الحداثة على أنها تمرد ورفض للتراث العربي بجوانبه المختلفة ، فانساقوا بذلك مع التيارات العدمية و الفوضوية و الشعوبية ، الشيء الذي جعل من « الحداثة » خصما للتراث وبديلا للقديم ، وقد دفع ذلك ببعض النقاد الواقعيين الى إستعمال « المعاصرة » بدلا من «الحداثية» لإرتباط هذه الأخيرة بالإتجاه السلبي على الرغم من أن المعاصرة هي أكثر ارتباطا بحركة الزمن ، وفي ذلك يقول الدكتور جابر عصفور إن «إرتباط المعاصرة بالعصر ، مجرد العصر ، ينأى بالمصطلح عن إقتناص روح العصر ، فيتحول المصطلح إلى مجرد وعاء زمني (1) . ذلك أن «الحداثة فعل يقوم على الإختيار الواعي ، المتجاوز ، على عكس المعاصرة التي هي مجرد وجود في الزمن لا ينطوي على هذا النوع من الإختيار بالضرورة . ومعني كون الشاعر معاصرا أنه يعيش في زماننا ، يعاصرنا ، وقد تكون المعاصرة حجابا بيننا وبينه ، وقد تكون معاصرته بوجوده الجسدي فحسب ، أو

بترداد شعارات العصر ، أو محاكاة ما يقع فيه أو حتى الإدعاء ، ولكن أن يختار هذا الشاعر موقفا جذريا في العصر ، ومن العصر ، وضد العصر ، فانه يحدث « حدثا » فيه ومنه وضده ، على نحو يكون «إحداثه » فعلا من أفعال إختيار حداثته [2] وأنطلاقا من ذلك رأى بعض النقاد أن « المعركة بين الحداثة و التراث معركة مصطنعة ، المعركة الحقيقية هي بين الحداثة الأصلية والحداثة المزورة بين الحداثة التاريخية وبين الحداثة الهاربة من وجه التاريخ ، بين الحداثة المؤسسة على الإيمان بحضارة الأمة والتفاعل الحضاري ، وبين الحداثة الفوضوية الهائمة تحت أي فضاء إلا الفضاء العربي ! [3].

ومن ثم فان الصراع في الحقيقة يعود الى هذا الخلط في إستعمال المصطلحات وإلى عدم تحديد دلالاتها بدقة ، فالمعاصرة التي نجدها عند قسم من النقاد تعني الوجود في العصر الحاضر ، نجدها عند قسم آخر من النقاد تجمع بين البعد الزمني والبعد الفني والأيديولوجي ، يقول الدكتور غالي شكري محددا المراد من كلمة المعاصرة بأنها «بايجاز إستلهام أحدث منجزات العلمي الثوري في التغيير الإجتماعي . المعاصرة منهج في التفكير .. ولن نكون معاصرين حقا بغير هذا المنهج القادر على تحويل مجتمعنا الفقير المتخلف المقهور الى مجتمع ديمقراطي متقدم » [4].

ويوافقه في هذا المفهوم الدكتور طيب تيزيني الذي يرى أن معنى المعاصرة قد تغير فلم تعد تعني التوجه الى أروبا بمنجزاتها الصناعية العلمية ، وإنما أصبحت في ذلك المنظار القدرة الفعلية على إستخدام الرؤية الأكثر علمية وثورية في تقصي الواقع العربي المعاصر في وضعه وفي آفاق تقدمه تقصيا لا يتوقف عند النقد بل يطرح التجاوز الجدلي الثوري له من خلال إكتشاف البديل الجيد و العمل على إبداعه عبر نشاط سياسي علمي متآخ بصورة عميقة مع تمثل وفهم الإشكالات و العوامل والكوابح الموضوعية التي ترافق ذلك [5].

و الواضح أن الدكتور غالي شكري وطيب تيزيني ينظرون الى المعاصرة من حيث دلالتها على العصر الحاضر من الناحية الزمنية و على خصائصه العلمية والفكرية من الناحية الفنية و الأيديولوجية . وهما بذلك يجمعان بين دلالتي المصطلحين المعاصرة

والحداثة . بحيث تكون المعاصرة عندهما هي إجتماع المقياس الزمني ومقياس خصائص العصر معا ، أي أن المعاصرة هي الحداثة نفسها . يقول الدكتور غالي شكري :« مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد .. مفهوم حضاري أولا ، هو تصور جديد تماما للكون و الإنسان والمجتمع ، و التصور الحديث و ليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الإجتماعية و التكنولوجية و الفكرية ، وبذلك فهي ثورة عالمية وإن قادتها حضارة الإنسان الغربي .. و الحداثة ليست دعوى شبيهة بالعصرية، فهذه الأخيرة دعوة شكلية سطحية تتعلق بمظاهر الأشياء .. فلا يكون الشاعر معاصرا بمجرد أن يصف الصاروخ أو التليفزيون ، أو عظمة الإشتراكية . مثل هذا الشاعر بالنسبة للمفهوم الحديث للشعر هو رجعي عظيم الرجعية ، لأن الحداثة تنتفي ( الوصف ) من أدوات الشعر ، وتلغي الصاروخ والتليفزيون و الإشتراكية كموضوعات للشعر . الشعر الحديث (موقف) من الكون كله، لهذا كان موضوعه الوحيد ( وضع الإنسان في هذا الوجود )، ولهذا أيضا كانت أداته الوحيدة هي ( الرؤية ) التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد (6)

وإقتران المعاصرة بالبعد الزمني وروح العصر يجعلها مرتبطة بالحداثة إن لم نقل ترادفها رغم ما تتسم به الحداثة من تجاوز للحاضر نحو المستقبل . ذلك أننا كما يقول الدكتور محمد برادة لا يمكن « أن نعطي للحداثة في العالم الثالث المفهوم نفسه الذي أكتسبه في مسارة التاريخي الغربي ، أي بوصفه الصيغة التي ترسم البنيات الجديدة و التاريخ الإجتماعي و حركات الفكر و الإبداع النافية و المناهضة للتغيرات التي حملتها العصرية . وعلى نقيض ذلك يتخذ مفهوم الحداثة في بلدان العالم الثالث و العالم العربي صيغة لطمس التأخر التاريخي و الإستلاب الحداثي وسط ركام ( بلاغات ) الحداثة وأسطوريتها السحرية (7).

فالحداثة عندنا مرتبطة أساسا بالحضارة الغربية ، أو بمعنى آخر ، وجودها مشروط بوجود سابق للحداثة الغربية ، وهو الوضع نفسه الذي يعرفه مصطلح المعاصرة ، وإن كان ذلك بدرجة تقل - نوعاما - عن الحداثة التي هي في وجودها ترفض التقليد و تنكره .

لذلك نجد بعض النقادغالبا مايقفون عند المعني البسيط للحداثة ، فالدكتور عبد الله الركبي مثلا يرى أن ( الحداثة التي نقصدها في النثر تعني أن هناك جديدا في الموضوعات وفي الأساليب و الأشكال الأدبية ، أو بتعبير آخر تعني الجديد في الصياغة و الشكل (8). وهو ما يخالفه فيه الدكتور محمد مصايف الذي يرى « أن الحداثة أوسع من هذا المفهوم وأعمق ، فهي في نظرنا لا تنحصر في الشكل و المضمون بل تمتد الى الموقف و النظرة (9). وهو بذلك يلتقي مع ذهب إليه الدكتور / غالي شكري في تحديده لمفهوم الحداثة ، وكذلك محمد بنيس الذي يرى بأن « الحداثة ليست إختيارا قوليا ، يطأ العبارة و ينتهي عند ملفوظها ، بل هو نمط حياة ، وتصور مجتمع ، وثقافة تقنية تكتسح الإنسان و الطبيعة (10).الأمر الذي يؤكد إرتباط دلالة الحداثة بحداثة الحياة نفسها ، وهو الشيء الذي يجعل من الحداثة كما يقول محمد بنيس « حداثات » . لاسيما وأنها ترتبط في هذا العصر بالتصور الغربي لها .

وعلى كل فان مصطلح الحداثة يلتقي في دلالته مع صيغة الإسم أوالصفة المستعملة في التراث العربي حيث كان إستعمال « الحديث ، والمُحدث ، و المُحدثين » للدلالة على الصراع بين القدماء و المحدثين ، ذلك الصراع الذي عرفته الحياة الأدبية و الفكرية في القرن الثاني للهجرة ، فقد كان « المحدث » يقابل « البدعة » ، و الحديث يقابل القديم . وهكذا فالأساس في الدلالة التي تعني الإبداع و الجديد ومخالفة المألوف ، أما الحداثة كمصدر فاصطلاح معاصر يعود في جوهره الى التأثر بالثقافة الغربية و تياراتها الفكرية و الأدبية ، لذلك لا نستغرب من وجود بعض من يحذرنا منها ، ومن تبني مصطلاحات لم نقم بانتاجها ولم يطرحها واقعنا ، فهي وليدة واقع يختلف في كثير من عناصره عن واقعنا . ولعل ذلك يعد من الأسباب التي ساهمت في إعطاء صورة متذبذبة للحداثة ، وفي إتخاذ مواقف متباينة ومتعارضة إزاءها ، الأمر الذي جعل الحداثة في نظر النقاد العرب حداثتين : حداثة بمعناها الإيجابي التي تصدر عن إستجابة الأديب لقضايا عصره ومجتمعه ، ومعايشة واقعة بكل أبعاده ، و التعبير عنه بصدق ، مستلهما في ذلك التراث كأساس لعملية بناء المجتمع وتغييره. و الحداثة بمعناها السلبي ، أو ماسماه النقاد « بالحداثية » التي هي تعبير عن رفض وتمرد على

الماضي وتراثه ، وعلى الواقع ومقدساته وظروفه . ترفض الماضي والحاضر وتزعم أنهاتتجه صوب المستقبل . وهو الشيء الذي لا يمكن حدوثه، لأن إحداث أي فعل لابد أن يرتبط - على الأقل - باستعاب الواقع الراهن بوصفه مبعثا للموقف الجديد ، كما أن النوع الأول من الحداثة نفسها تختلف مواقف النقاد تجاهها ، فمنهم من يحصر التحديد في المدلولات أوالمضامين دون القوالب الصياغية ، ومنهم من يرى في الحداثة ثورة على الشكل و المضمون معا ، باعتبارهما يشكلان وحدة متكاملة . وهناك من ينظر إليها بوصفها مصطلحا غربيا ينبغي النظر إليه من خلال بعده المعرفي و النقدي ، حيث يذهب صالح جواد الطعمة الى القول بان « الحداثة الغربية في جوهرها تعكس معارضة جدلية ثلاثية الأبعاد : معارضة التراث ، ومعارضة للثقافة البورجوازية بمبادئها العقلانية و النفعية، وتصورها لفكرة التقدم ، ومعارضة لذاتها ، كتقليد ، أو شكل من أشكال السلطة و الهيمنة، أي أنها لا تمثل إنفصالا عن الماضي ، ورفضا لمقاييسه الثابتة ، أوثورة على القيم البورجوازية السائدة فحسب ، بل تمثل ثورة دائمة أبدية في تطلعها المستمر الى قيم جديدة ، وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة ، ومعضلتها تتجسد كما يقول (هاو) [11] ، في أن عليها أن تكافح دائما ،ولكن بدون أن تنتصر تماما ، بل عليها أن تكافح من أجل ألا تنتصر ، إذ أن إنتصارها معناه أن تفقد سمة الحداثة ، وذلك بتكوين أسلوب أو تقليد ثابت لها ، تلتزم به وتسير عليه [12].

ومن ثم فان الحداثة بهذا المفهوم تلتقي مع الحداثية التي هي ليست منهجا أو مدرسة أدبية لها فلسفتها ورؤيتها وأسسها النقدية ، وإنما هي موقف أو سلوك هروبي يكشف عن عجز الأديب في مواجهة الواقع ، وإحساسه بالإغتراب و الوحدة و المعاناة الداخلية ، ولذلك فانه من الطبيعي أن نجد من النقاد من يرفض هذه الحداثية وينكرها باعتبارها تهمل علاقة الذات بالواقع الموضوعي ، وترفض الإرتباط بأي موقف كان ، فالدكتور شكري محمد عياد يرى أن الحداثة « ليست وصفا زمنيافقط ، ولكنها .. وصف فني قبل أن يكون زمنيا ،إنه يطلق على كل المذاهب الفنية التي نشأت على آثار الإنحلالية كمذهب الرمزية و المستقبلية و التعبيرية و السريالية ..إلخ ، ويشير إلى أنواع من التكتيك الفني التي إستخدمتها هذه المذاهب كتيار الوعي .. ، وتراسل

الحواس ، وتفتيت الصورة في الشعر [13] ولذلك يرفضها لإقترانها بالحضارة الغربية ولأن مستعمليها لايميزون بين ماهو إيجابي فيها وبين ماهو سلبي . فقد إتجه إليها أصحاب المدرسة الحديثة في النقد العربي وأخذوا منها كل شيء جديد ظنا منهم أنه نافع ويمثل الفكر الراقي و الحضارة المتقدمة ، ولم ينظروا إليها في سياقها التاريخي ، وبذلك إستسهلوا التقليد و المحاكاة دون الإلتفات الى تناقضات تلك الحضارة و لا الى واقعهم الذي يتسم بخصائص تميزه عن واقع الأمم الأخرى ، لذلك كثيرا ما نجد هؤلاء الأدباء و النقاد يتراجعون عن مواقفهم النقدية بعد أن تنكشف لهم الصورة الحقيقية للحضارة الغربية التي ولعوا بها ، وبالتالي يعودون الى تراث مجتمعهم يستلهمونه ويضيفونه إليه ويبنون عليه .

وإنطلاقا من ذلك رأى الدكتور / شكري محمد عياد أن الحداثة والواقعية شيئان متضادان بحيث « لا يمكن الجمع بين الواقعية الإشتراكية والحداثة إلا بالتوسع في مفهوم الواقعية أو بطرحها جملة ، أما التوسع فيها فعلى نحو مافعل روجيه جارودي الذي يرى أن الواقعية تعني ( أن يكون الفن مستندا الى واقع متميز و مستقل عنه ، وبناء على ذلك لا يوجد أبدا أي فن غير واقعي ) . أما طرح الواقعية فعلى نحو ما فعل فيشر الذي آثر إستعمال إصطلاح الفن الإشتراكي على ( الواقعية الإشتراكية ) لأن المصطلح الأول يدل على موقف لا على أسلوب ويؤكد النظرة الإشتراكية لا المنهج الواقعي [14].

و الواضح أن الدكتور شكري محمد عياد يفهم الحداثة بمعنى الحداثية التي سبق وأن تحدث عن أيديولوجيتها جورج لوكاتش في كتابه « معنى الواقعية المعاصرة » حيث رأى أنها تتسم بعدة خصائص حصرها في النقاط التالية وهي :

توهين الواقع ، وتذويب أو تحليل الشخصية ، و الإصرار على إظهار الطبيعة الحيوانية للإنسان ، وتمجيد الأمراض العقلية و النفسية وماتؤدي إليه من حالات الإنحراف أو البلاهة أو الغباء ، وأخيرا الموقف المعادي للإنسانية صراحة . وهي بذلك ترفض من قبل الواقعية . أما الحداثة التي تنطلق من الواقع و تستفيد من التراث وتنبع من الأفق الحضاري القومي ومحيطه مستهدفة إعادة صياغة تكوين الإنسان

العربي ليكون إنسان المستقبل فلا أظن أنها تضاد الواقعية بمختلف أشكالها لا سيما وأن أغلب النقاد ينظرون الى الحداثة باعتبارها ترادف التجديد و المعاصرة والإبداع والتقدم والتطور وما الى ذلك وهي تمثل في الوقت نفسه نقيض مصطلاحات القدم والماضي والتقليد والركود و الثبات وغيرها وبالتالي فان قضية الحداثة كمايقول الدكتور / محمد شكري عياد « ليست قضية تطبع يتبعه طابع ولكنها قضية صراع بين قيم موروثة وبين قيم مكتسبة بين أنماط من الحياة قديمة و أخرى جديدة بين قوى نزاعة الى التغير وقوى نزاعة الى الثبوت » ولاشك أن هذه المقولة تعد من مقولات الواقعية التي تهدف الى تغيير نظمه الإجتماعية و الإقتصادية . ولذلك فان رؤية الواقعية للواقع هي رؤية حديثة تعتمد التصوير الصادق للحياة في تطورها الثوري . فهي كما يقول نبيل سليمان :« قفزة خارج المفاهيم وتغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها (16)، ومن ثم كانت محاولات بعض النقاد في حصر سمات الحداثة ومميزاتها لا تخرج في حقيقتها عما ذكره جورج لوكاتش .

فقد حدد حسام الخطيب بعض هذه السمات في « الرؤيا ، الصدق ، الرفض ، التأكيد على الذات وعالمها الادخلي ، الإحساس باشكالية المصير الإنساني، الغموض ... إلخ (17).

و الواضح أن هذه العناصر أو الخصائص المميزة للحداثة يختلف مفهومها من ناقد الى آخر ، «فالرؤيا » عند غالي شكري مثلا تعد من أعظم منجزات الشعر الحديث ، رغم أنها تتخذ أشكالا متبانية ومتنوعة ، فقد تكون رؤيا أروبية وقد تكون رؤيا العالم الثالث ، وقد تكون رؤيا عربية، وربما كانت رؤيا عدمية أو ثورية أو بين بين حسب ( نظام العلاقات الداخلية ) في العمل الفني أو العمل النقدي إنها البناء الحديث والروح الحديثة دون أية تجسيدات يميلها الطابع البيئي أوالأيديولوجي أو النوع الأدبي أو الشخصي (18).

وهي بذلك تحاول أن تقدم رؤية متكاملة للواقع و للحياة إنطلاقا من تكامل التيارات الفكرية المختلفة وليس من المفهوم الذي يستند الى تيار واحد باعتباره هو التيار الصحيح بالأمس أو اليوم . ذلك أن « الرؤيا » كما يرى الدكتور / غالي شكري

« بما أنها مقولة عالمية لا تحتكرها جغرافيا الغرب ، فانها أيضا مقولة شاملة لا تحتكرها إحدى الطبقات ، وكما أنها مقولة عامة لمختلف الفنون لا يتخصص فيها نوع أدبي معين ، فانها كذلك تتسع للإبداع الفني و النقد الخلاق على السواء [19] .

وإنطلاقا من نظرته الواقعية الإنسانية حاول تحديد بعض المنطقات الفكرية لما سماه «بالرؤيا » في النقد العربي وأدبه ، فرأى أنها تهدف الى :

- ترسيخ الهوية القومية العربية في مواجهة البحث عن الذات الإقليمية .
- ترسيخ التفاعل الحضاري مع مقومات العصر إنطلاقا من أرضية تراثية ثابتة
- ترسيخ مفهوم الحرية كاطار شامل لإنعتاق الإنسان و الأرض من قيود التغريب و الإغتراب و السلب و الإستلاب [20] .

وهو في ذلك يستند الى ما وصل إليه التطور الحضاري في العالم و الى التراث الإنساني عامة ، لأنه يرى بأننا شركاء في هذه الحضارة الحديثة ، ومن ثم ينبغي علينا إستيعابها والمساهمة في إنجاز اتها بالإضافة إليها وهو ما يخالفه فيه الدكتور / شكري محمد عياد [21] . الذي يرى أن منطلق رؤية أي أديب مقيد بطابع الحضارة التي ينتمي إليها ، فهي التي تؤثر فيه ويتأثر بها ، وإن كان طموح الأديب لا يتوقف عندها ، فهو دائما يحاول إستشراف المطلق و الإستفادة بما وصلت إليه الحضارة البشرية جمعاء .

إن « الرؤيا » هي الأساس في تحديد موقف الأديب أو الناقد تجاه الواقع وقضاياه وتجاه التراث وإشكاليته ، فهي كما يقول جلال فاروق الشريف :« جوهر موقف الشاعر من العالم كإنسان فنان . وبمقدار ماتتوفر لديه هذه الرؤية وتتكامل في فنه يرتفع الشاعر ليعبر عن الإنسان المعاصر أي الإنسان في شروطه التاريخية الراهنة ، و التفسير الإجتماعي وحده هو الذي يكشف عن هذه المعاصرة ، أي عن مدى صلة الظاهرة الشعرية ككل بمجمل الشرط التاريخي ، وفي ضوء هذا التفسير يمكن معرفة في أي إتجاه من إتجاهات العصر يقف الشاعر وتقف معه رؤيته للعالم [22] ومتى كانت الرؤية صادقة ومعبرة عن هذه المرحلة المعيشة إنسانيا وقوميا وفرديا أدت الى موقف الرفض لكل ماهو قائم إجتماعيا وسياسيا بسبب إحساس الأديب بالإستلاب وعقدة النقص الحضارية الناجمين عن عدم المساهمة في صنع الحضارة ، و البعد عن

المشاركة الفعالة في الإنتاج ، وبالتالي يلجأ الى البحث عن الذات و التركيز على العالم الداخلي للإنسان ومن ثم تلتقي الحداثة مع الأصالة ، ويكون الفن الأصيل هو الذي ينبع من صميم صاحبه بعيدا عن إستعارة أثواب الآخرين ، وهذا لايعني رفض الإستفادة من تجارب الشعوب في آدابها ، وإنما يعني « إقامة علاقة جدلية بين المشاعر الذاتية و الهموم الإجتماعية من جهة وبين الهموم القومية و الهموم الإنسانية من جهة أخرى (23).

وعلى العموم فان الخصائص التي تتسم بها الحداثة لانجدها في كل الأعمال الأدبية أو النقدية الموسومة بالحديثة عند الغربيين ، فالسريالية والوجودية و الدادية وغيرها من الحركات و الإتجاهات الأدبية الفردية المتطرفة التي إتسم أدابها بخصائص الحداثة لم تستطع مسايرة الحركة التاريخية و تستوعبها الجماهير ، وبالتالي سمحت للإتجاهات الأدبية الأخرى وفي مقدمتها الواقعية من تطوير رؤيتها الفنية للواقع وفق التطور الحديث الذي عرفته الحركة الأدبية في العالم . ذلك أن الواقعية كما يقول الدكتور / شكري محمد عياد ترى « أن القول بأن الإنسان ابن عصره يغفل حقيقة هامة ، وهي أن إنسان العصر ، كالعصر نفسه ، يرثان الكثير من العصور السابقة ، كما أن القول بأن للإنسان إبن بيئته ، يغفل حقيقة هامة أخرى ، وهي أن بين البيئة الواحدة وسائر البيئات إتصالا واشتراكا وتفاعلا ، يجعل فهم بيئة معينة ناقصا أشد النقص إذا هو لم يحسب حسابا لعوامل التغيير التي تلحقها ، في كثير من الأحيان ، بتأثير بيئات أخرى مختلفة في خصائصها أشد الإختلاف (24) ، فالرؤية ينبغي أن تكون شاملة متكاملة حتى يمكن الوصول الى الحقيقة الواقعية ومعرفة العناصر المتحكمة فيها ،

وهكذا وإنطلاقا مما سبق يكون مفهوم الحداثة في النقد العربي المعاصر قد اتضح - نوعا ما - رغم مايبدو من إختلافات بين النقاد في تحديد مفهومها وخصائصها من ناحية وقبولها ورفضها من ناحية أخرى .

أما المعاصرة فيكاد يتفق أغلب النقاد على ربطها بالدلالة الزمنية وبالعصر ، وإن كنا نجد قسما من النقاد يضيف الى دلالتها الزمنية روح العصر ، ويرى أن المعاصرة ليست العيش في مرحلة زمنية بشكل مجرد ، وإنما هي إستيعاب هموم المرحلة

المعيشة وقيمها وخصائصها ، وبالتالي فان العصر عند هذا الإتجاه لا ينحصر ،روحه في المجتمع الواحد بل يمتد ليشمل الحضارة الإنسانية الراهنة بجميع خصائصها المميزة لها من فكرية وإجتماعية وسياسية وإقتصادية وما الى ذلك ، وكما سبق أن رأينا فان مفهوم المعاصرة ذاته لم يسلم من إشكالات سواء من حيث دلالتة الزمنية أو الفنية ، فبالنسبة للقضية الأولى نجد النقاد يختلفون في تحديد مرحلة المعاصرة ، حيث يعود بها بعضهم الى المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر و التي بدأت تتضح فيها معالم العصر الحديث وتظهر مخترعاته في بعض البلدان العربية ، ويعود بها بعضهم الآخر الى الفترة التي أعقبت بداية القرن العشرين وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية حيث عمت فيها معالم العصر الحديث رقعة أوسع من الوطن العربي ، واتخذت فيها الحركة الأدبية و الفكرية مسارا جديدا يختلف شكلا ومضمونا عن المرحلة السابقة .

أما بالنسبة للقضية الثانية أو الجانب الفني للمعاصرة فيرى أغلب النقادوجوب التمييز بين ناقد أو أديب يعيش في زمننا ويعاصرنا جسديا بينما فكره وأدبه يصدر عن عصر وواقع يختلف عن واقعنا وعصرنا ، وبين أديب أو ناقد يعيش في عصرنا بجسده وفكره وأدبه ، أي أنه يعيش عصره حقا وصدقا . ومن ثم يستحق أن يوصف هذا الأخير بالمعاصر لأنه يلتزم بقضايا عصره وذوقه وبتجاربه السياسية و الإجتماعية التزاما واعيا ينم عن إنفعال وتفاعل مع المظاهر الحضارية المختلفة الجمالية و الإنسانية أو الإجتماعية . لذلك لا نستغرب من وجود نقاد يرون أن المعاصرة في النقد العربي وأدبه تعيش في أزمة ، حيث يعلن حسين مروة أن أزمة أدبنا هي «أزمة المعاصرة لأن رهطا كبيرا من أدبائنا المعاصرين ولاسيما كبار الموهوبين فيهم يعانون اليوم بالفعل من الأزمة في تحديد مواقفهم من قضايا العصر وأحداثه الكبار ، ومن منجزات الحضارة الصناعية الحديثة و ما تثيره هذه القضايا و الأحداث و المنجزات في وجدان الأديب الحق من أسئلة بشأن الإنسان ، حريته ، وسعادته ومصيره .. ثم ما تذكيه هذه الأسئلة نفسها من بواعث القلق النفسي عند بعض ، ، و الحيرة الفلسفية عند بعض ، والتغريب الروحي أو الضياع عند الأخرين .. (25)».

فالمعاصرة كما هو واضح تعني الإلتصاق المباشر بقضايا العصر ومستجداته ، أو

كما قال الدكتور / غالي شكري :« هي إستلهام أحدث منجزات الفكر العلمي الثوري في التغيير الإجتماعي [26].

وإنطلاقا مما سبق ذكره فان التمييز بين الحداثة la modernité والحداثية أو العصرية le modernisme من ناحية و المعاصرة la contemporaneité من ناحية أخرى يغدو أمرا ضروريا لإزالة الإشكالية المحيطية بالعملية الإبداعية و لفض الوهم الشكلي الذي يجعل كل من ترك الكتابة بالشطرين الى الشطر الواحد شاعرا معاصرا وفض الوهم المضموني الذي لا يؤكد التمييز ، داخل الشعر الحر نفسه ، بين شاعرة مثل نازك الملائكة و شاعر مثل سعدي يوسف ، وفض الوهم النظري الذي يشد الحداثة الى لون جديد من المحاكاة ، ينقل روح العصر بدل إعادة صياغته ، والمؤكد أن كل (الشعر الحر ) معاصر على أساس زمني ، ولكن ليس كله محدثا على أساس من (رؤيا العالم ) [27].

وإذا كانت هذه هي إشكالية الحداثة و المعاصرة في النقد العربي المعاصر ، فماهي إشكالية الأصالة ؟ وماعلاقتها بالمعاصرة و الحداثة ؟

مفهوم الأصالة la authenticité يبدو من خلال تناول النقاد للأصالة أنها تحمل معنيين ، المعنى الأول ويشير الى الجانب الإبداعي الذي تعني فيه الأصالة كما يقول الدكتور/ عبد الله الركبي : « التفرد والإمتياز و التعمق في الإحساس و البحث عن جوهر الأشياء ، ... فالمطلوب من الشاعر أن يعبر عن إحساسه الصادق ، وأن يحاول التحرر من سيطرة الماضي الى حد ما ويتجه الى الواقع [28] .

فالإبداع أو الإبتكار أساسه التفرد أو إستقلال الشخصية ، وهو مايراه الدكتور / أحمد هيكل الذي يقول : إننا لانقصد بالأصالة في هذا المقام معنى التشبث المطلق بالقديم ، مع إلغاء كل ذاتية ، فهذا المعنى من الخيران نطلق عليه مصطلح (التقليدية) ، كما أننا لا نعني بالأصالة هنا معنى إتخاذ الجيد من القديم مثلا يحتذى ، مع بعض الإضافات التي تفرضها موهبة المحتذى أو تفرضها طبيعة الظروف المتغيرة ، هذا المعني من الأصوب أن نخصص له مصطلح ( المحافظة ) . وهكذا نقصد بالأصالة في هذا البحث معنى بعيدا كل البعد عن ( التقليدية ) الغافلة العمياء ، وعن (المحافظة )

الواعية الملتفتة بتعاطف الى الوارء ... وهذا المعنى الذي نقصده بالأصالة ... هو التميز واتضاح الشخصية .

وكل هذا لن يأتي إلا من تحقق السمات الخاصة التي هي خلاصة العناصر الباقية في روح الأمة وطبيعتها ، وشـتى مـقوماتها فـي الفكـر والثقافة والفن و الحضارة جميعا ... (29).

فالأصالة بهذا المفهوم ضد التقليد سواء كان هذا التقليد لتراثنا أولتراث غيرنا .فالذاتية و الشخصية تفرضان التخلص من التقليد و المحاكاة و الإتجاه نحو الإبداع المستقل المعبر عن إحتياجات وضرورات مجتمعنا وفق تطور حركة الحياة . فالفن الأصيل هو المعبر عن ذاتية صاحبه ، عن روحه ، عن تفرده ، عن عبقريته وموهبته وشخصيته ، في الوقت الذي يعكس فيه أيضا روح هذا العصر وطبيعة الجيل و شخصية المجتمع أو الأمة التي ينتمي إليها ، وبالتالي فان أي أديب مجدد لا يستطيع أن يصل الى ذلك مالم يستند الى التراث ومخزونه ، وأن يستوعبه بوعي قبل أن يعمل على تجاوزه، يقول توفيق الحكيم : إن « المسار الطبيعي لكل فن بشري يبدأ . دائما من النقل وينتهي إلى الأصالة ، يبدأ من المحاكاة وينتهي الى الإبتكار (30) .

أما المعنى الثاني للأصالة فهو القريب من أصل الإستعمال اللغوي للكلمة « فالأصالة مصدر ( أصل ، يأصل ) إن كان له أصل راسخ ، وجذور عميقة ، وعكسها الزيف و التفاهة وعندما نصف أمة من الأمم بالأصالة : فاننا نؤكد أن لها طابعا متميزا وتراثا نابعا من روحها وشخصية ظريفة ، لها أصول ثابتة ومقومات قادرة رغم تعاقب العصور وتبدل الأحوال (31) . فالأصالة عند هذا الإتجاه تعني التراث و الإحتفاظ بفضائله المحددة و المميزة لمجتمع ما ، أو بمعنى آخر تمثل الأديب و الناقد لتراث أمتهما سلوكا وإبداعا .

إن ماقد يبدومن تناقض بين المفهومين هو في حقيقته يكشف عن العناصر المحددة لمعنى الأصالة . فالذات الفردية التي تستند الى الموهبة والى الثقافة المعاصرة ترتبط رأسا بالثقافة القومية وبخصائص المجتمع الذي ينتمي إليه الأديب ، وبالتالي فالعملية متكاملة فيما بينهما ، أي بين الفرد المبدع الذي يحمل رؤيا مستقبلية وبين المجتمع

وثقافته القومية التي تعكس خصائصه وطموحاته.

إن الأصالة كما يذهب الدكتور / شكري محمد عياد « كلمة جديدة على اللغة العربية ، وإن تكن عربية ( الأصل ) ، فهي بخلاف كثير من الكلمات المستحدثة ليست تعريبا لمصطلح أوربي ، بل إن من العسير أن تؤدي معناها باصطلاح أوربي ، فكلمتا Acculturation و Assimilation تعنيان إقتباس الحضارة الأقوى من قبل الحضارة الأعنف ، وهي بذلك - ولادعاية هنا - تعكسان عصر الإستعمار عصر إستلحاق الأمم الغالبة للأمم المغلوبة . فهاتان الكلمتان اللتان تترجمان بـ (التكيف الحضاري ) و ( التمثيل ) تعنيان إقتباس شعب - هو الشعب المغلوب أو المستعمر - لحضارة شعب آخر ... [32].

ويبدو من النص أن الدكتور / شكري محمد عياد إبتعد عن مفهوم الأصالة باعتماده المصطلحين الأجنبيين السابقين للدلالة على الأصالة ، فالأول يعني المثاقفة و الثاني يفيد تمثل شعب لثقافة شعب آخر ، وهما بعيدان عن الدلالة الإصطلاحية لكلمة الأصالة التي تقابلها في اللغة الفرنسية Authenticité أو Originaltié بالتقريب

وقد برز مصطلح الأصالة في النقد العربي حسب دراسات النقاد مع أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من هذا القرن للدلالة على وجوب الوعي بالتراث و إستلهامه في الأعمال الإبداعية و الفكرية . خاصة وأن تيار الرفض ( تيار الرفض للقديم ، وتيار الرفض لكل ماهو أجنبي ) قد كان لهما صيتهما في هذه الفترة من تطور الحركة الفكرية و الأدبية العربية.

ومن ثم كانت الدعوة الى الأصالة للخروج من مرحلة التقليد و إحداث التوازن بين الأخذ و العطاء علي أساس التفاعل الإيجابي مع تراثنا وتراث الأمم الأخرى من ناحية ، و الإستعانة بمنجزات العصر العلمية و الثقافية في تخطي هذا التراث وتجاوزه وفق متطلبات الظروف العامة و الخاصة ، ووفق إحتياجات المجتمع من ناحية أخرى .

وإنطلاقا من ذلك برزت إشكالية الأصالة و المعاصرة أو قضية القديم و الجديد حسب تسمية القدامي ، ، ومن التقاء القديم المتمثل في التراث و الجديد المرتبط بالواقع وثقافة العصر وحاجاته تبرز الأصالة بخاصيتيهما الذاتية الفردية و القومية

الجماعية .

وإذا كانت الأصالة كما يقول الدكتور / غالي شكري ليست التراث وحده ، وإنما هي « الواقع بكل مايشتمل عليه من عناصر ومن بينها التراث [33] .باعتبار الواقع هو أساس تجسيد هذه الأصالة، وأن « المعاصرة هي إستخدام المنهج العلمي في التفكير ... [34]. وليست هي أوربا وحضارتها ، فان القضية تتخذ مجرى مقبولا - نوعا ما - حيث أن إعتبار (الأصالة هي الواقع بكل شموله وعناصره) ليسمح للدارسين و الأدباء والنقاد كما يقول غالي شكري برفض « من التراث الشيء الكثير مما يعوق حركة الواقع وتقدمه ، وتصبح أصالتنا هي ذلك الرفض الواعي للوجه السلبي في التراث ، ولو إعتبرنا الأصالة مرة أخرى هي ( الواقع )الحي في الماضي و الحاضر و المستقبل ، لقبلنا مع الآخرين دون عقد أو مركبات نقص مايمكن أن يوجه حاضرنا الى آفاق أرحب وأعمق ، بل لعلنا نجد لدى الآخرين الذين سبقونا في مضمار التقدم مايفتح عيوننا على جوانب من تراثنا ماكنا لنراها بغير ماكتشفوه من أدوات البحث العلمي الحديث [35] .

ومن ثم تكون المعرفية التراثية وحدها لا تكفي في أن يكون الأديب أو الناقد أصيلا ، وكذلك الحال بالنسبة للثقافة الغربية المعاصرة فهي لا تجعل الناقد معاصرا إذا لم يستند الى التراث والى الواقع وحاجاته ، ذلك أن الواقع وأفاقه الضرورية هو الذي يحدد موقعنا الأصيل و المعاصر ، فهو الذي يجعلنا كما يقول الدكتور / غالي شكري :« أصلاء و معاصرين في وقت واحد أصلاء بالتزامنا الحر العميق بأبعاد هذا الواقع ، بأدراكها وإكتشاف قوانينها ، ومعاصرين بالإسترشاد الثوري - فكرا وحركة - بالمنهج العلمي في التفكير ، في السيطرة على هذه القوانين وتوجيهها نحو التقدم التاريخي

على ضوء هذا التصور العام ، لايمكنك أن تكون أصيلا فقط أو معاصرا فقط ، فالأصالة و المعاصرة متلازمتان وإن كانتا متمايزتين ، الأولى أحد طرفي المعادلة ، و الثانية هي الطرف الأخر ، ولايمكن حل المعادلة حلا صحيحا بغير تصورهما في وحدة جدلية واحدة . ومن هنا كان المعيار في قياس مدى الأصالة و المعاصرة لظاهرة ما إجتماعية أو فكرية أو فنية هي مدى إنسجام هذه الظاهرة مع الواقع في شموله من ناحية و المنهج العلمي في التفكير من ناحية أخرى [36] .

ومتى توفر ذلك الإنسجام و الوحدة الجدلية أمكن للناقد أو الأديب أن يضيف الى التراث شيئا جديدا من عنده يوفر له الإستمرارية ويسمح بالمساهمة الفعلية في إنشاء الحضارة الجديدة ، وفي خلق الرؤية الخاصة للواقع وقضاياه المختلفة فالانحياز الى أحد الموقفين : الموقف المحافظ المتطرف في محافظته ورجوعيته ، و الموقف الرافض للتراث جملة وتفصيلا ، لن يسمحا للأديب أو الناقد باستقلال شخصيته وفرض وجودها المتميز الذي هو أساس الأصالة و المعاصرة . ولذلك فان الناقد والأديب مطالبان بأمرين أساسين هما :

1 - دراسة التراث دراسة عميقة واعية .

2 - التفتح على ثقافة العصر وتياراته المختلفة ..

وبعد ذلك لا بدله من صياغة مركب جديد من هذين العنصرين وفق حاجات الواقع ومتطلباته من أجل تطوير الأدب و الفكر ودفعهما نحو التقدم التاريخي .ولعله يمكن القول إنطلاقا من أن المعاصرة هي الإستفادة من المنجزات الفكرية و العلمية الحديثة في دارسة الواقع وفهمه وتغييره ، والأصالة هي الواقع بمكوناته ومقوماته ، فان التقاء المعاصرة بالواقع أو التراث وتفاعلهما ينتج ماسماه النقاد بالحداثة ، ومن ثم فان المعاصرة والأصالة و الحداثة يمثلن شكل مثلث قاعدته الأصالة و المعاصرة وقمته هي الحداثة بمعناها الإيجابي ، وليست تلك الطفرة التي عرفها بعض النقاد العرب وأدبائه ومارسوها في التراث وذلك برفضه كليا و الدعوة الى الإنفتاح على التراث العالمي و الغربي منه على وجه الخصوص مما أفقد الحداثة خاصيتها وهي التفرد و التميز ، فصارت بعض الإبداعات الأدبية والنقدية العربية لايمكن تميزها عن الأعمال الإبداعية المترجمة الى اللغة العربية لفقدان شخصيتها ومميزاتها التي هي أساس تحديد الإنتماء ، وبالمقابل كان الإتجاه التقليدي المحافظ يسير في النهج نفسه الذي يفقده سمات عصره ، فالأصالة إذن هي تعزيز الذات بتعزيز المقومات الجوهريّة على أساس إعادة تقييم هذه المقومات بالرجوع الى روحها لا الى نصها وتخليصها مما علق بها من شوائب نتيجة للظروف التي مرت عليها ، كي تكون هذه المقومات ركائز لبناء جديد يؤسس عليها ، بحيث يكون هذا البناء يختلف عن القديم ويلتقي معه في آن واحد ، ومن ثم فانه «

لامفر لمن يريد أن يكون أديبا حقا ، أديبا أصيلا غيز زائف ، من أن يقف على آداب لغته هو وقوفا صحيحا ، وأن يحيط ماستطاع بعلوم عصره وفلسفته وآدابه في اللغات المختلفة . وكلما كان أكثر إحاطة كان أدنى الى بلوغ مافي الحياة والوجود من حق وجميل ، والى تبليغه للناس في صورة أقرب الى الكمال(37).

إن إشكالية التراث أو الأصالة والمعاصرة تعود في جوهرها الى سيطرة « الرؤية الأحادية الجانب » التي تجعل محاولة إستيعاب العلاقة الجدلية بين الجديد و القديم قاصرة ، وهو مايبدو واضحا في نظرة الإتجاهين ( السلفي والعصري ) ، فالذين درسوا كما يقول الدكتور / عبد العزيز الدسوقي : «الثقافة الحديثة وحدها وقضوا معظم تكوينهم العلمي في أوربا و أمريكا دون أن تتاح لهم دراسة منظمة لتراثنا القومي ، هؤلاء يفقدون - لاشك - القدرة على تذوق هذا التراث أو فهمه ، ومن هنا لا يشعرون نحوه بأي ولاء ، بل إن بعضهم يحس بنفور منه والبعض الآخر يحتقره ، ولا يرى فيه الا أكفان الموتى ، و الذين درسوا تراثنا العربي بعمق و اقتصروا علي دراسته ولم يتح لهم أن يدرسوا ثقافة العصر أو يقفوا على ما يحتدم فيه من تيارات ومذاهب لا يمكن أن يكون مثلهم الأعلى إلا في الماضي ، فاذا ما نظروا الى ثقافة الحاضر ، شعروا نحوها باستهانة أو نفور ، وربما شعر البعض نحوها باحتقار شديد ، ومن هنا نشأت الجفوة المصطنعة بين الماضي والحاضر (38).أو الأصالة و المعاصرة ، و الحل كما سبق أن رأينا ليس في « الإتجاه التوفيقي » بشكليه الرافض « للنزعة السلفية » ولنزعة المعاصرة ، و الخروج منها بموقف وسطي ، أو بمحاولته التوفيق بين موقفي ورؤيتي النزعتين دون الإهتمام بالخلفية الفكرية و بالجهد الإنساني في كلا الموقفين ، وإنما كما يقول الدكتور طيب تيزيني :« إن اللحظة المعاصرة أو الواقع المعاصر في سياقه التقدمي الصاعد هو الذي يحدد في كل الأحوال ماينبغي تبنيه ومماينبغي رفضه ، وهو أي الواقع المشار إليه يشكل بذلك بؤرة الأصالة ، التي تتجمع فيها كل الروافد و التأثيرات ( بما فيها التراثية ) لتتحول الى بنية واحدة متجانسة ومنسجمة ، وهو الذي يحدد بالتالي أبعاد ومضامين وإتجاهات الأصالة على نحو ينسجم مع مقتضياته وإحتياجاته هونفسه(39).
وبالتالي فان الأصالة التي تنبع من وعي العلاقة الحية بين تراثنا الثقافي و الفكري ،

وتاريخ مجتمعنا العربي في تطوراته وصيرورته من ناحية ، وبين تراثنا وحاضرنا من ناحية أخرى قد تكون على عدة مستويات ، منها مايتمثل في إبتكار جديد ، وهذا النوع غالبا ما يتسم بالندرة ، ومنها مايكون على مستوى المشاركة في توسيع وتطوير ماهو قائم وتمديده الى مجالات أخرى ، كما قد تكون على مستوى تفسير القديم في ضوء الرؤية والمفاهيم الجديدة ، إنطلاقا من الضروريات و احتياجات الواقع المعاصر الذي يعد المعيار الرئيسي في تحديد موقعنا الأصيل و المعاصر ، وعلى هذا الأساس يقول طيب تيزيني : « لكل عصر الحق في أن يمارس الإختيار التراثي وفق إحتياجاته وتطلعاته الموضوعية و الذاتية ، فيأخذ من عناصر التراث الماضية و الراهنة على سبيل الإستلهام التراثي أو التبني التاريخي التراثي مايلبي تلك الإحتياجات و التطلعات ، يبدع منها ماهو غير ذلك للباحثين المؤرخين الأكاديميين [40].

ولذلك فان التراث في ذاته لا يكون معيارا للأصالة ، بل التقاؤه مع المعاصرة وفق الرؤية العلمية و العملية للواقع ، فهي التي تحدد ذلك إنطلاقا من الشروط الموضوعية المرتبطة بالدواعي الواقعة ، فالأدب أو الثقافة الحية هي التي تستطيع تحقيق الجمع المتوازن بين الثوابت و المتغيرات ، « ومن هذا الجمع المتوازن تنشأ الخصوصية و التمايز ، وهما أصل الفن بعامة ، و الأدب بخاصة ، وبغير الخصوصية و التمايزتضيع شخصية الأديب الفرد ، وتنمحي شخصية الأمة. والتماثل تكرار وتطابق وتقليد، وهو إما عيش في الماضي وتحجر فيه، وأما تعبد في محراب الغير ، وانسلاخ من ذات الفرد ، ومن حقيقة الأمة »[41] ، لذلك نجد النقد الواقعي يركز كثيرا على الأصالة والمعاصرة. فالدكتور حسين مروة يرفض التركيز على المعاصرة وحدها وإعتمادها كأساس في تطوير الواقع العربي بجوانبه المختلفة ، لأن مفهوم المعاصرة المنفصل عن الأصالة هو مفهوم « بورجوازي كولونيالي » كمايقول : فقد «عمل الإستعمار في المجال الثقافي ، خلال تاريخ طويل ، لترسيخه في أذهان ( الإنتليجنسيا ) العربية بقصد التمهيد لإمكانية قطع الفكر العربي المعاصر عن ( تاريخه ) أصالته ، ليمكن توجيهه نحو الإنصهار في التعبية الأيديولوجية للفكر الغربي الإستعماري [42] . وإنطلاقا من هذه الرؤية التي يقدمها الناقد الواقعي للأصالة و المعاصرة أو الحداثة ، نكتشف أن

الواقعية كانت وليدة التفاعل الإيجابي الخلاق بين العوامل الذاتية و العناصر الموضوعية من ناحية ، واحتياجات الواقع من ناحية أخرى ، أي أنها لم تنشأ خارج التطور العام للواقع العربي ، بل إنها جاءت بالأجوبة عن الأسئلة المطروحة داخل هذا الواقع العربي . لذلك فان أغلب النقاد الواقعيين بظروف المرحلة يؤكدون أصالة الواقعية ويرفضون الدعوة القائلة بقطع الحاضر عن الماضي لتغريب المجتمع العربي الحديث وفكره عن تاريخهما وعن الجذور التي تثبت وتؤكد أصالة إنتمائهما .

إن « النزعة السلفية » و « النزعة العصرية » تلتقيان - رغم تناقضهما - في العمل على إقتلاع الثقافة العربية وأدابها من موقعهما في الحاضر ، حيث تعمل الأولى على إبعاد المجتمع العربي عن المعاصرة ، وتتجه الثانية الى إقلاعه من جذوره وإبعاده عن الأصالة . في الوقت الذي يفترض فيه أن تكون المعاصرة و الأصالة وجهين لعملة واحدة ، يكمل فيها أحدهما الآخر ويستنده . وحتى يتم ذلك ينبغي أن يكون موقفنا من التراث « موقف الإستيعاب النقدي ، فلا هو موقف الإنتقاء ولاهو موقف البرجماتي أو التوفيقي ، إن التراث بما فيه ، هو تراثنا ، وعلينا أن نحسن إدراكه ،نحسن تفهمه وإستيعابه كله في إطار شروطه التاريخية الموضوعية ، من هذا الإستيعاب النقدي ينبع تقييمناله .. ومن هنا كذلك تنبع ثورة التراث في حياتنا الراهنة وثوريتنا في حياة التراث نفسه (43).

إن إشكالية الأصالة و المعاصرة و الحداثة في حقيقتهما لاتعود الى المصطلحات بقدر ما تعود الى مانعانيه من الإزدواجية بين الوعي بالذات والتبعية للغرب ، الشيء الذي يطرح أما مناعدة إسئلة حول التراث العربي والغربي بنوعيهما القديم و الحديث ، وكيفية الإستفادة منهما ، خاصة وأنه من الواضح « أن محتوى عصرنا يختلف من أمة الى أخرى باختلاف درجة تطورها الإجتماعي ، فالمهام التي يطرحها العصر أمام أمة كالأمة العربية تجابه الإحتلال و التجزئة القومية و التخلف الإقتصادي و الإجتماعي هي غير المهام التي يطرحها هذا العصر نفسه أمام الأمم الأوربية مثلا ، وهموم الفرد الذي يعاني ضغط التقاليد وأزمة الحرية ويكابد ضروبا من الحرمانات الجسدية و الروحية في المجتمع العربي ، هي غير همومه في بلدان الوفرة الإقتصادية و التقدم

العلمي و الحرية الإجتماعية الواسعة ، وبالتالي فنحن إن صح التعبير إزاء أكثر من عصر واحد ، أو بعبارة أدق إننا إزاء عصر ذي جوانب متعددة ، وعلينا أن نحدد الجانب الذي يعنينا منه (44).

وإنطلاقا مما سبق فان مهمة الأديب و الناقد مهمة صعبة وعظيمة تفرض عليهما تخليص الواقع ومكوناته - بما فيها التراث - من تلك المفاهيم الخاطئة التي ألصقت به و العمل على دفعه نحو التقدم من خلال المعرفة الثورية التي تسمح بفهم واستيعاب عناصر هذه الحضارة وإبرازها على حقيقتها العلمية الناصعة . وهي التي توفر الوحدة الجدلية بين الأصالة و المعاصرة ، وتعيد للتراث العربي ثوريته من جديد كي يغذي ثورة الإنسان العربي الحاضرة ، ويسهم في تخليصه من المتغيرات التي تعيقه وتقف حاجزا أمام تطوره .

وإذا كان أساس الأصالة و المعاصرة هو الاستيعاب المثمر الإيجابي الواعي بقضايانا وواقعنا ، فان رفض الإستفادة من الحضارة الحديثة يغدو دليل قصر النظر ، ذلك أن تراثنا قد ساهم في تكوين هذه الحضارة ، ومن ثم فان ماناأخذه اليوم ليس إستيرادا لحضارة أجنبية ، وإنما هو إسترجاع لجوانب من تراثنا نمت وتطورت في بيئتهم حين كان مجتمعنا يعاني من الجمود و التخلف ، فالقضية كما يرى الدكتور :غالي شكري ليست في «أن الحضارة غربية أم عربية ، فهذه النظرة العرقية تقود الى الدمار ، وليست القضية هي التخلي أو الإبقاء على التراث ، التمسك بالماضي أم الثورة عليه . ذلك أن التراث في وجداننا و الماضي في دمائنا ، و المشكلة الحقيقية و الجديرة باعادة النظر هي الحاضر و المستقبل(45) .

أو بمعنى آخر كيف نبني حياتنا ؟ وماذا نأخذ من التراث أو نطرحه ؟ وكيف نخلق الوحدة الجديلة بين الأصالة والمعاصرة لنخرج من إطار الإستهلاك الي الإبداع والمشاركة في إنتاج الحضارة الإنسانية ؟ كيف نكون حداثيين ، نعيش عصرنا ونتجاوزه دون أن ننفصل عن جذورنا ؟ الجواب بالطبع عند النقاد و المفكرين الواقعيين أن نكون و اقعيين ، حينئذ يمكن الإجابة عن تلك الأسئلة المطروحة وفق الرؤية العلمية للواقع الإجتماعي و الإقتصادي و الثقافي .

# المصادر و المراجع


1 - د جابر عصفور : ( معنى الحداثة في الشعر المعاصر ) مجلة «فصول »، م4 ،ع 4 يوليو 1984 ص 36 .

2 - المرجع نفسه ، ص 37

3 - جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث . دار الشروق . بيروت. د.ت.ص 73 .

4 - د . غالي شكري : التراث و الثورة . دار الطليعة ، بيروت . ط الثانية 1979 ، ص 11

5 - د . طيب تيزيني : من التراث الى الثورة . دار ابن خلدون ، بيروت . ط الثانية. 1978 ، ص 116 .»

6 - د.غالي شكري : شعرنا الحديث الى أين ؟ دار المعارف بمصر ، القاهرة 1968 ، ص 114

7 - د . محمد برادة : ( إعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ) مجلة (فصول) م 4 ع 3 ، أبريل 1984 ص 16 .

8 - د. عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث . معهد البحوث و الدراسات العربية ، القاهرة 1976 ص 7 .

9 - د. محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983 ، ص 113.

10 - محمد بنيس : حداثة السؤال . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء ، المغرب . ط . الأولى 1985 . ص 131.

11 - إرفنج هاو IRVING Hewge ناقد أمريكي له كتاب Thdecline of the new New york 1970 .

12 - صالح جود الطعمة : ( الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة ) مجلة الفصول . م4 ، ع4 ، يوليو 1984 ، ص 14.

13 - د. شكري محمد عياد : الأدب في عالم متغير . الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر . القاهرة 1971 ص 123 .

14 - المرجع نفسه ، ص 130.

15 - المرجع نفسه ، ص 18 .

16 - نبيل سليمان : مساهمة في نقد النقد الأدبي . دار الطليعة ، بيروت . ط الأولى 1983 ، ص 20 .

17 - أنظر : حسام الخطيب : ملامح في الأدب و الثقافة و اللغة . منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، 1977 ، ص 13.

18 - د. غالي شكري : سوسيولوجية النقد العربي الحديث ، دار الطليعة ، بيروت . ط الأولة 1981 ص 184 .

19 - المرجع نفسه ، 183 .

20 - المرجع نفسه ، ص 240 .

21 - انظر : شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1978 ص 4 ،

22 - جلال فاروق الشريف : الشعر العربي الحديث ، الأصول الطبقية والتاريخية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1976 ص 8 .

23 - أحمد يوسف داود : ( التراث و المعاصرة ) ، مجلة ( الآداب ) ع /1972/1 ص 31 .

24 - شكري محمد عياد : الأدب في عالم متغيير ، ص 15.

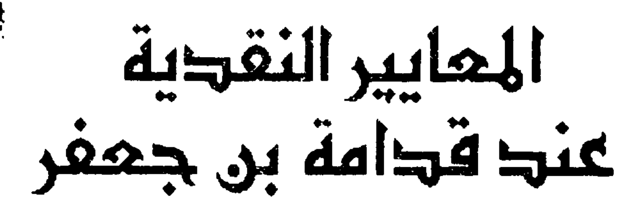
25 - حسين مروة : ( أزمة المعاصرة الحديثة في أدبنا الحديث ) . مجلة « الأداب »ع 1967/2 ص 28 .

26 - غالي شكري : التراث و الثورة ، ص11 .

27 - جابر عصفور : (معني الحداثة في الشعر المعاصر ) مجلة فصول م4 ، ع4

ص37 .
37 - محمد حسيـــــن هيكل : الثورة و الأدب . دار المعارف ، القاهرة 1978 ص 27 .
38 - عبد العزيز الدسوقي : ( بين التراث و المعاصرة ) مجلة « الآداب» ع 1 / 1972 ص 37 .
39 - طيب تيزيني : من التراث الى الثورة ، ص 116 .
40 - المرجع نفسه ، ص 282 .
41 - ناصر الدين الأسد : ( اللغة العربية وقضايا الحداثة ) مجلة « فصول » م 4 ع 3 أفريل 1984 ص 122 .
42 - حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية ، دار الفارابي ، بيروت ط . 5 / 1985 . ج1 ص ، ص 42 .
43 - عمر ازراج : أحاديث في الفكر و الأدب ( حوار مع حسين مروة) مطبعة البعث ، الجزائر ، ط1 / 1984 .
44 - رشيد ياسين : ( الشاعرالعربي بين الترث و المعاصرة ) مجلة «الموقف الأدبي » ع8 / 1972 ص 89 .
45 - غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ، دار الطليعة ، بيروت . ط1 / 1970 ص 09 .

****



# المعايير النقدية عند قدامة بن جعفر


د. مختار بولعراوي

أستاذ مساعد بمعهد الآداب و اللغة العربية . جامعة قسنطينة

# المعايير النقدية عند قدامة بن جعفر

حاول قدامـــة ، في أول صفحة كتابه ، أن يحدّد أقسام العلم بالشعر ، وجعلها خمســة وهـــي :

١ ) قسم ينسب إلـى علم عروضه ووزنه .

٢ ) قسم ينسب إلـى علم قوافيه ومقاطعه .

٣ ) قسم ينسب الـى علـــم غريبه ولغته .

٤ ) قسم ينسب إلى علم معانيه و المقصد به .

٥ ) قسم ينسب إلى علم جيـــــده ورديئـــه .

و الناس بحسب زعمه عنوا بالأقسام الأربعة الأولى ، إلا أنه لم يجد أحدا ألف ، كتابا في « نقد الشعر » يميّز فيه الجيد من الرديئ » ، وهذا القسم هو أهم الأقسام ، لأن علم الغريب و النحو وأغراض المعاني محتاج إليه في أصل الكلام للشعر و النثر ، وعلمي الوزن و القوافي وإن خصا بالشعر وحده ، فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غيرتعلم . " فأما علم جيد الشعر من رديئه فان الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلوم ، فقليلا ما يصيبون ولما وجدت الأمر على ذلك ، وتبينت أن الكلام في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخــر وأن الناس قد قصروا في وضع كتاب فيه ، رأيت أن تكلم في ذلك بما يبلغه الوسع" (1)

. يشعرنا قدامة منذ البداية أن مايسمى بالكتب التي درست الشعر قبله لاتعدّ ذات قيمة كبرى ، ولهذا فهي لايمكن أن تساعدنا في تقييم العملية الإبداعية لما فيها من تخبط وإضطراب ، وفوضى الأحكام النقدية وعدم دقتها لأنها لاتقوم على أسس علمية، فنحن إذا أمام ناقد يحاول تقريب النقد من لعلم حتى يخلصه من الأحكام التي لاتوضح القيم الجمالية ، كما " يخلص معاصريه من هذه الفوضى بتأصيل نظري صارم للشعر ، يحدد به معيارا متميزا يهدي عملية التذوق و الحكم على السواء ، ويشدّ العملية النقدية إلى عنصر محدّد للقيمة الشعرية ، فيتميز جيد الشعر عن رديئه كما يتميز نقد

الشعر عن الدراسة اللغوية التي تلتفت - عادة - إلى الغريب أو الأخبار أو القافية أو العروض ، ولكنها لاتنطلق - في النهاية - من تصور محدّد لقضية القيمة ، مما يجعلها أي الدراسة اللغوية - غير صالحة لأن تقدم معيارا يميز الجيد من الردي، » [2].

وللشعر - عند قدامة - صناعة ، وكل صناعة لها طرفان ، أحدهما غاية الجودة ، و الآخر غاية الرداءة ، وحدود بينهما تسمى الوسائط . وهناك صفات للشعر إذا اجتمعت فيه كان في غاية الجودة ، وصفات أخرى تجعله في غاية الرداءة .[3] وقبل أن يحدد لنا معايير الجودة والرداءة يشير إلى المعاني التي يقول فيها : إنها " كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها في ماأحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية ، و الشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة ، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، و الفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة و الضعة ، و الرفث و النزاهة ، و البذخ ، و القناعة ، و المدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة ، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة "[4] يصادفنا مصطلح « المعاني كلها معرضة للشاعر » في القول السابق ، فهل هذا الاستعمال يتطابق مع مقولة الجاحظ : «المعاني مطروحة في الطريق» . من ظاهر العبارة يبدو أن هناك علاقة بين الرأيين ، إلا أننا إذا دققنا في الأمر قليلا نجد أن المصطلح عند قدامة مرتبط بموضوعات الشعر وأغراضه ، وهو يشبهها بالمواد الأولية لبقية الصناعات الأخرى كمادة الخشب بالنسبة الى النجار و الفضة للصائغ ، و الحكم الجمالي لايكون على هذه المواد الأولية وإنما يكون على صورتها الإبداعية ، فجودة هذه المواد الأولية لاتعني شيئا إذا لم يستطع النجار أو الصائغ أن يشكلها تشكيلا جماليا كذلك موضوع الفخر أو المدح أو الغزل ، فهو كموضوع لايحكم عليه بالجودة و الرداءة وإنما الحكم يكون على الصياغة الفنية ، وكذلك لايكون الحكم ، في الشعر ، على الناحية الأخلاقية ، و قد قال قدامة في ذلك « فاني رأيت من يعيب أمرأ القيس في قوله :

فَمِثلك حُبْلي قد طَرقَتُ ومرضِـــعٍ    فألهيتُها عن ذي تمائمَ مُحْوِلِ

إذا ما بكى من خَلفها اتصرَفتُ له    بشق وتحتي شقُّها لم يُحوّلِ

ويذكر أن هذا معنى فاحش . و ليس فاحشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لايعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته »[5] . فقدامة يطلب منا أن نميز في النقد الحكم النقدي من الحكم الأخلاقي ، لأننا إذا حكمنا على الناحية الأخلاقية وكانت هي منطلقنا الأساسي في عملية التقويم نكون قد خرجنا على روح النقد التي تنصب أساسا على تمييز الصورة الجيدة من الصورة الرديئة .

وننبه هنا إلى مسألة مهمة ، وهي أن مقولة قدامة قد أسيء فهمها ، أو لم تفهم كما أراد اها صاحبها أن نفهم ، فكثير من النقاد توهموا أن قدامة فصل الصورة عن المادة ، وجعل لكل منها إستقلال خاصة ، وهذا أمر خطير ينبغي أن نتوقف عنده ، فالمادة كما قلنا قد توجد مفصولة في الطبيعة ، فالخشب في الطبيعة لاعلاقة له بالخشب بالقطعة المنحوتة أو التمثال ، كما أن موضوعات الشعر المختلفة لا علاقة لها بالشعر إلا في إطار الإبداع الفني ، وقدامة عندما أتى بالمثال السابق لم يرد أن يفصل معنى الأبيات أو القصيدة عن صورتها أو شكلها ، وإنما أراد أن يفصل بين الأخلاق والأحكام النقدية . ومن الذين أساؤوا فهم قدامة ، وأوّلوا قوله تأويلا يتماشى مع تصورهم المسبق للنقد العربي مصطفى ناصف الذي قال : « وهناك ناقد سيء السمعة ، اسمه قدامة بن جعفر ، كان يقول : إن النجار يصنع كرسيًا جميلا من خشب رديء ، تظل ترى ، أو تميز حمال الكرسي ، ورداءة الخشب ، كما تميز انفصال مادة الشعر عن طريقة صياغتها وتكييفها ، ولكل حكم خاص به ، ومهما يعيشان متجاورين في سلام »[6].

وذهب جابر عصفور الى أن مادة الشعر ليست صماء كالخشب أو المعدن ، وهي مرتبطة - في النهاية بوعي الجماعة ، وكيفية تفكيرها ، مما يعني أن لها علاقة لاتنفصل عن العالم الذي تعيش فيه الجماعة . ولو افترضنا أن المادة الشعرية صيغت في شكل نحكم عليه بالجودة و الرداءة ، من حيث ماينطوي عليه الشكل من تناسب . فهل ينفصل هذا الشكل عن مادته ؟ إن قوانين التناسب يمكن أن تكون شكلية تماما ، أو تقوم على نسب رياضية مجردة في حالة المادة الصماء ، كفن الأرابيسك ؛ الذي يقوم

على توازن أو تناسب هندسي بين وحدات تجريدية ، مكررة أو متجاورة . أما الشعر فالأمر مختلف قطعا ، فصورته حاملة لمعنى ، لاينفصل عنها ، وتناسب هذه الصورة نابع من طريقتها المخصوصة في تقديم ذلك المعنى . ومهما ركزنا على الشكل فلا يمكن أن نتجاهل المعنى بأي حال من الأحوال ، مادام لكل شكل حتى في الأرابيسك دلالته المؤثرة ، التي تنطوي على قيمة متصلة بالجماعة .[7] لكن قدامة لايفصل بين المعنى والصورة وربما ماأدى إلى ظن ذلك هو الخلط بين مصطلح المعاني بمعنى الغرض أو الموضوع أو الفكرة وبين الدلالة ، فالمعنى كموضوع أو فكرة عامة لاعلاقة له بالصورة ، أما المعنى كدلالة شعرية فهو يتمتع بعلاقة جدلية ، وليس أدلّ على ذلك من تعريف قدامة للشعر على أنه قول موزون مقفى يدل على معنى [8] . هذا التعريف وإن كان عاما ، يظهر فيه التداخل بين الشكل و المضمون ، كما أن نظرية الائتلاف التي أتى بها قدامة قد تدحض كل إدعاء يقول بالفصل بين المادة و الصورة .

## طبيعة الائتلاف بين عناصر الشعر :

حدّد قدامة الأمور التي يتكون منها الشعر ، و التي تميزه من غيره من الفنون ، وهي اللفظ ، و المعنى ، و الوزن ، و التقفية ، وتقابلها ستة أضرب من التأليف ، إلا أنه وجد أن اللفظ و المعنى و الوزن تأتلف ، ولم يجد للقافية ائتلافا ، إلا مع سائر البيت لأنها لفظة مثل ألفاظ البيت من الشعر ، ولها دلالة على معنى ذلك اللفظ ، والوزن شيء واقع على جمع لفظ الشعر الدال على المعنى ، وهكذا صار ماأحدث من أقسام إئتلاف بعض هذه الأسباب إلى بعض أربعة هي :

١) إئتلاف اللفظ مع المعنى .
٢) إئتلاف اللفظ مع الوزن .
٣) إئتلاف المعنى مع الوزن .
٤) إئتلاف المعنى مع القافية .

وهكذا صارت أجناس الشعر - عنده ثمانية ، وهي الأربعة المفردات البسائط التي عليها حدّه ، و الأربعة المؤلفات منها [9].

وبعد هذا التحديد للعناصر التي تساعد على العمل الإبداعي ، والحكم علي

جودة الشعر ورداءته ، فصل القول في نعوتها ، وبدأ بالأربعة المفردات ، وهي نعت اللفظ ، نعت الوزن نعت القوافي ، وباب المعاني الدال عليها الشعر . فماهو نعت اللفظ ؟ نعت اللفظ ينقسم الى قسمين : جودة اللفظ ، وعيوب اللفظ . فما يتعلق بالجودة يتمثل في السماحة ، وسهولة مخارج الحروف من مواضعها ، و الفصاحة مع خلوه من البشاعة [10] وهذه النعوت لاتخرج عمّا ذكره السابقون في جودة اللفظ . أما عيوب اللفظ التي حدّدها فهي كذلك لاتختلف عن العيوب التي ذكرناها في الفصل الأول ، وهي : أن يكون اللفظ ملحونا ، وجاريا على غير سبيل الإعراب و اللغة وقد تقدم من إستقصى هذا الباب ، وهم واضعو صناعة النحو ، وأن يركب الشاعر فيه ما ليس يستعمل ، ولايتكلم به إلا شاذا ، وذلك هو الحوشي الذي مدح عمر بن الخطاب زهيرا بمجانبته له وتنكبه إياه وقد يجوز للقدماء إستعماله ، ليس لأنه حسن ، ولكن من شعرائهم من هو أعرابي ، قد غلبت عليه العجرفة ، ومست الحاجة إلى الاستشهاد بأشعارهم في الغريب ، لأن من كان يأتي منهم بالحوشي لم يكن يأتي به ، إلا على سجيته وعادته [11] . ويذكر من عيوب اللفظ المعاظلة ، وهي عنده تداخل الكلام ، ويرى أنها من فاحش الإستعارة ، ومثال ذلك قول أوس بن حجر :

وذات هدم عار نواشرها     تصمت بالماء تولبا جدعا .

لأن الشاعر سمىّ الصبي تولبا . و التولب هو ولد الحمار [12] . ولقد لاحظ الآمدي خطأه في الأمثلة التي استشهد بها على هذا النوع من عيوب اللفظ [13]وتعني المعاظلة التداخل و الاختلاط ، و البيت يخلو من ذلك ، ولهذا حكم الآمدي على قدامة بالغلط القبيح ، وربما ظن قدامة أن الاستعارة هي نوع آخر من التعاظل ، ولهذا انتهى إلى أن المعاظلة هي فاحش الاستعارة ، لكننا إذا رجعنا إلى المثال السابق لانجد الإستعارة فيه فاحشة ، ولاتخرج عن سياق البيت .

ومن نعوت الوزن التي ذكرها قدامة الترصيع ، وهو أن تكون الأجزاء في البيت على سجع واحد في التصريف [14]، ومن عيوب الوزن الخروج عن العروض [15].

ومن نعوت القافية أن تكون عذبة الحرف ، سلسلة المخرج ، وأن يكون المصراع الأول في البيت مثل القافية [16] . ومن عيوبها : التجميع وهو أن تكون قافية المصراع

الأول من البيت على روي متهيء لأن تكون قافية آخر البيت فتأتي بخلافه .

ومن عيوبها كذلك الإقواء ، وهو إختلاف إعراب القافية ، فتكون واحدة مرفوعة ، و الأخرى مكسورة وكذلك الإيطاء ، وهو إتفاق قافتين في قصيدة ، و السناد وهو إختلاف تصريف القافينين [17].

ثم وقف بعد هذا عند المعاني الدال عليها الشعر . وجماع الوصف - عنده - أن يكون المعني موجها للغرض المقصود . و المعاني التي يقصدها هنا هي أغراض الشعر ، وهي المديح ، و الهجاء و النسب و الرثاء و الوصف و التشبيه [18] و أتى إلي تحديد الأفكار العامة التي تستعمل في كل غرض من هذه الأغراض ، فالمدح لايخرج عن إطار ذكر الفضائل الأربع : العقل ، و الشجاعة و العدل و العفة ، وما يتفرغ عنها . وتنقسم هذه الفضائل بحسب مراتب الأشخاص [19] ومن عيوب ذكر المديح العدول عن الفضائل النفسية إلى مايليق بأوصاف الجسم في البهاء و الزينة [20].

و الهجاء هو ضد المديح ، ولهذا فهو سلب الفضائل النفسية عن الشخص المهجو [21]. وعيوبه أن ينسب مثلا إلى أنه قبيح الوجه أو صغير الجسم ، أو مقتر ، أو من قوم ليسوا بأشراف إذا كانت أفعاله في نفسه جميلة وخصاله كريمة ، أو بقلة العدد فهذا هجاء لايجري على الحق [22].

و الرثاء كما حدّده ، لايختلف كثيرا عن المدح إلا أن يذكر في اللفظ مايدل على أنه لهالك [23] .

و التشبيه يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ، ويختلفان في بعض الأشياء التي تميز أحدهما من الآخـــر [24].

أما الوصف فهو نوع من المحاكاة الحرفية، أو نقل الصورة الواقعية. فقد حدده قدامة بقوله: « أقول الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات . ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ، ثم بأظهرها فيه وأولاها، حتى يحكيه بشعره ، ويمثله للحس بنعته » [25].

وحدد النسيب بأنه ذكر خلق النساء وأخلاقهن ، وتصرف أحوال الهوى به معهن

.والنسيب الذي يتم به الغرض هو الذي تكثر فيه الادلة على التهالك في الصبابة، وتظهر فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة ، وقد يدخل فيه التشوق لمعاهد الاحبة، وآثار الديار [26] ومن عيوبه أن عيوبه أن تكون ألفاظه جاسية [27].

من الملاحظ أن قدامة، في حديثه عن أغراض الشعر ، ركز على مسألة مهمة وهي المضمون ، فهو ليس ناقدا شكليا كما يتوهم بعضهم، فهو الى جانب إهتمامه بالشكل الفني اهتم بالمضمون ، كما أنه استخلص هذه الأحكام النقدية من التراث الشعري العربي ، و الطبائع الإنسانية . وقد وجد سندا قويا للنظرة الأخلاقية في الشعر العربي القديم الذي كان يمثل له المنطلق الأساسي في عملية التنظير و النقد .

وبعد تحديد أغراض الشعر انتقل الى تحديد نعوت المعاني ، أو الأفكار التي يتطرق لها الشعراء في كل الأغراض ، ومن هذه النعوت صحة التقسيم ، وهي إذا وضع الشاعر أقساما يجب أن يستوفيها ، مثال ذلك قوله نصيب :

فقال فريق القوم لا ، وفريقهم نعم ، وفريق قال ويحك لاندري

فليس في أقسام الإجابة عن مطلوب إذا سئل عنه غير هذه الأقسام [28] . وهذا أمر محمود في الشعر . ومن نعوت المعاني صحة المقابلة [29] ، وصحة التفسير [30] ، و التتميم [31] ، و المبالغة [32] و التكافؤ [33]، و الإلتفات [34] وعيوب المعاني تتمثل في فساد التقسيم ، وفساد المقابلات ، وفساد التفسير ، و الإستحالة والتناقض [35]. ولانريد أن نقف عند هذه الأقسام فهي على العموم تحافظ على الصواب في الشعر ، وتبعده عما يمكن أن يكون مجرد هذيان لاقيمة معنوية له ، كما تحافظ على منطق الحياة ، و على إنسجامها و إتساقها .

وإذا أتينا الي مسألة الائتلاف - عند قدامة - فاننا نجده يتابع شرح التفريعات الأولى التي حدّدها في أول كتابه، ويبدأ بائتلاف اللفظ مع المعني ، وجعله أنواعا ، منها : 1- المساواة : وهذا النوع " هو أن يكون اللفظ مساويا للمعنى ، حتى لايزيد عليه ، ولاينقص عنه ، وهذه هي البلاغة التي وصف بعض الكتاب رجلا ، فقال : كانت ألفاظه قوالب لمعانيه أي هي مساوية لها لايفضل أحدهما على الآخر . وذلك مثل قول إمرئ القيس [36].

فان تكتموا الدعاء لانخفه وإن تبعثوا الحرب لانفقد
وإن تقتلونا نقتلكم وإن تقصدوا الدم لاننصد

ولم يشرح قدامة الأمثلة التي أتى بها ليوضح لنا المساواة بين اللفظ و المعنى ، ويبدو أن المقصود بالمساواة المطابقة بين اللفظ و المعنى ، فكل لفظ يؤدي معناه بدقة ، فلا يمكن أن يعثر الباحث على حشو يشين البيت ، ولاعلى زيادة أو نقصان . ومن أنواع الائتلاف بين اللفظ و المعنى كذلك : 2-الإشارة : وعرف هذ النوع بقوله :« وهو أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بأيماء إليها ، أو لمحة تدل عليها . كما قال بعضهم ، وقد وصف البلاغة ، فقال : هي لمحة دالة . ومثل ذلك قول إمرئ القيس :

فان تهلك شنوءة أو تبدل فسيري إن في غسان خالا
لعزهم عززت ، وإن يذلّوا فذلهم أنالك ماأنا لا

فبنية هذا الشعر على أن ألفاظه ، مع قصرها ، قد أشير بها إلي معان طوال ، فمن ذلك قوله « تهلك أو تبدل » ، ومنه قوله : إن في غسان خالا » ، ومنه ماتحته معان كثيرة ، وشرح ، وهو قوله : « أنالك ماأنالا » [37] ، فالإشارة هي نوع من عدم المساواة بين اللفظ و المعنى ، فالمعنى أكثر من اللفظ ، إلا أنه يفهم من خلال السياق ، وماتوحي به العبارات ، وما يختفي وراء الدلالات .ومن هذا الائتلاف بين اللفظ و المعنى . 3- الإرداف : وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من معاني ، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى ، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه ، وتابع له ، فاذا دل على التابع أبان عن المتبوع بمنزلة قول الشاعر :

بعيدة مهوى القرط إمالنوفل أبوها وإماعبد شمس فهاشم .

وإنما أراد الشاعر أن يصف طول الجيد فلم يذكره بلفظه الخاص به ، بل أتى بمعن هو تابع لطول الجيد ، وهو بعد مهوى القرط [38] . و المقصود بالإرداف عند قدامة الكناية، وقد جعلها من ضمن أنواع الائتلاف بين اللفظ و المعنى ، وهذا يدل علي أنه لايفصل أحدهما عن الأخر ، كما يدل على هذه الجدلية القائمة بينهما . 4 - التمثيل : وهو أن يريد الشاعر إشارة إلى المعنى فيصنع كلاما يدل على معنى آخر ، وذلك المعنى الآخر ، و الكلام ينبئان عما أراد أن يشير إليه . ومثال ذلك قول الرمّاح بين ميادة:

ألم تك في يمنى يديك جعلتني    فلا تجعلني بعدها في شمالكا
ولو أنني أذنبت ماكنت هالكا    على خصلة من صالحات خصالكا

فعدل أن يقول في البيت الأول إنه كان عنده مقدما فلايؤخره ، أو مقربا فلا يبعده ، أو مجتبي فلا يجتنبه ، إلى أن قال : إنه كان في يمنى يديه فلايجعله في اليسرى ، ذهابا نحو الأمر الذي قصد الإشارة إليه بلفظ ومعنى يجريان المثل له، والإبداع في المقابلة [39].

نلاحظ هنا خروج الدلالة ، أو انتقالها من مدلول إلى مدلول آخر ، فاللفظ في البيت الأول لايطابق المعنى الحرفي لما وضع له ، وإنما له دلالة أخرى تفهم من السياق ، كما تفهم من دلالة اليمين و الشمال عند العرب . وهذا الضرب قريب من الضرب السابق .

## نعت ائتلاف اللفظ و الوزن :

وما يفهم من كلامه في هذا النوع من الائتلاف ، المحافظة على سلامة التركيب النحوي و الصرفي في الشعر ، وإن تكون أوضاع الأسماء و الأفعال على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تقديم مايجب تأخيره أو العكس ، ولايضطر إلى إضافة لفظة أخرى يلبس بها المعنى ، أو إدخال معنى ليس الغرض في الشعر محتاجا إليه حتى إذا حذف لم تنقص الدلالة لحذفه ، أو إسقاط معنى لايتم الغرض المقصود إلا به [40]، هنا يظهر التداخل الشديد بين اللفظ و المعنى ، فاللفظ الذي يحذف هو المعنى ، و المعنى الذي يسقط هو اللفظ .

## نعت أتلاف المعنى مع الوزن :

هو أن تكون المعاني تامة مستوفاة ، لم تضطر باقامة الوزن الى نقصها عن الواجب ، ولاإلى الزيادة فيها عليه ... » [41] . ولم يمثل قدامة لانعت ائتلاف اللفظ مع الوزن ، ولانعت ائتلاف المعنى و الوزن . بحجة أن كل شعر سلم مما ذكر فهو مثال لذلك ، إلا أنه وقف عند عيوب هذا الائتلاف .

فمن عيوب ائتلاف اللفظ و الوزن ، يذكر الحشو : وهو أن يحشي البيت بلفظ

لايحتاج إليه لإقامة الوزن ، ويذكر التثليم : وهو أن يأتي الشاعر بأشياء يقصر عنها العروض ، فيضطر إلى ثلمها ، و النقص منها .

ومن عيوبه كذلك التذنيب ، وهو عكس العيب الأول ، وهو أن يأتي الشاعر بألفاظ تقصر عن العروض فيضطر إلى الزيادة فيها . ومن هذا الجنس التغيير ، و هو أن يحيل الإسم من حالة وصورته إلى صورة أخري إذا إضطره الوزن إلى ذلك [42] . ومنه التعطيل ، وهو أن لاينتظم نسق الكلام علي ماينبغي لمكان العروض فيقدم ويؤخر [43] ومن عيوب ائتلاف المعنى و الوزن معًا : المقلوب : وهو أن يضطر الوزن الشاعر إلى إحالة المعنى وقلبه إلى خلاف مايقصد به ، مثال ذلك قول عروة بن الورد :

فلو أني شهدت أبا سعاد　　　غداة غدا بمهجته يفوق

فديت بنفسه نفسي ومالي　　　وما آلوك إلا ما أطيق

أراد أن يقول فديت نفسه بنفسي فقلب المعنى . ومنها المبتور ، وهو أن يطول المعنى فلا يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني [44] .

ومن أنواع الائتلاف نعت ائتلاف القافية مع المعنى : وهو أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له ملاءمة لما مر فيه . ومن هذا النوع التوشيح : وهو أن يكون أول البيت شاهدا بقافيته ومعناها ، متعلقا به حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي ألبست منها إذا سمع أول البيت عرف آخره ، وبانت له قافيته . مثال ذلك قول الراعي :

وإن وزن الحصى فوزنت قومي　　　وجدت حصى ضريبتهم رزينا

فاذا سمع الإنسان أول هذا البيت استخرج لفظة قافيته ، لأنه يعلم أن قوله : وزن الحصى ، سيأتي بعده رزين لعلتين : أحدهما : أن قافية القصيدة توجبه . و الأخرى : أن نظام المعنى يقتضيه لأن الذي يفاخره برجاحة الحصى يلزمه أن يقول في حصاه إنه رزين [45] . فقدامة يربط بين القافية و المعنى ربطا محكما ، فالقافية لاتعد لازمة موسيقية فحسب ، بل هي كذلك تساهم في الدلالة على المعنى .

ومن أنواع ائتلاف القافية مع سائر معنى البيت، الإيغال : وهو أن يأتي الشاعر

بالمعنى في البيت تاما من غير أن يكون للقافية في ماذكره صنع ثم يأتي بها لحاجة الشعر فيزيد بمعناها في تجويد ماذكره من المعنى في البيت ، كما قال امرؤ القيس :

كأن عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجزع الذي لم يثقب

يرى قدامة أن امرأ القيس أتى على التشبيه كاملا قبل القافية . إلا أنه أوغل في الوصف بقوله : « الذي لم يثقب » فان عيون الوحش غير مثقبة ، وهي بالجزع العميق الذي لم يثقب أدخل في التشبيه [46] . وهذا النوع من التخصيص لايعدّ من قبيل الفضلة مادام قد خصّص المعنى بوصف معين .

ومن عيوب ائتلاف المعنى و القافية : أن تكون مستدعاة تكلف في طلبها فاستعمل معنى سائر البيت . مثل ماقال أبو تمام الطائي :

كالظبية الأدماء صافت فأرتعت زهر العرار الغضّ و الجثجاثا

فالبيت . كما يرى قدامة - مبني على طلب هذه القافية ، وإلا فليس في وصف الظبية بأنها ترعي الجثجاث فائدة . ومن عيوب هذا الجنس أن يؤتي بالقافية لأن تكون لأخواتها في السجع ، لا لأن لها فائدة في معنى البيت ، كما قال علي بن محمد البصري :

وسابغة الأذيال زغف مفاضة تكنفها مني البحاد المخطط .

فليس لأن يكون هذا البجاد مخططا صنع في صفة الدروع وتجويد نعتها ، ولكنه أتى به من أجل السجع [47] . وقد تابع أبو هلال العسكري قدامة في ماذكره من نعوت وعيوب إلا أن أبا هلال لم يدرس المسألة على أنها نوع من الائتلاف كما فعل قدامة .

إن أنواع الائتلاف التي درسها قدامة تؤكد لنا أنه لايفضل اللفظ على المعنى ولا المعنى على اللفظ ، وإنما هو يجمع بينهما في إطارما سمّاه بالائتلاف ، وهذا يدل على إدراكه للترابط القائم بين اللفظ و المعنى وعناصر الشعر . وهذه التقسيمات التي ذكرها قدامة هي من أجل تسهيل الدراسة وليس مجرد ولوع بالتقسيمات المنطقية و التفرعات الفلسفية كما يظن كثير من الدارسين الذين اتهموه بالإبتعاد عن الذوق الفني، و التحجر[48] .إلا أننا نجد من رفع من قيمة الائتلاف عند قدامة ، وعدّ تلك

الأنواع نظرية جديدة . فقد قال نعيم الحمصي : ان نظرة قدامة الى الشعر : نظرية جديدة تعنى بالإنسجام . وتنظر الى الشعر كوحدة لاتنفصم عراها . .»[49]

إن نظرية الائتلاف التي تطرق لها قدامة لانحسبها من الأمور الشكلية البحة ، بل هي تمثل لنا نظرته إلى الصياغة الفنية التي لاينفصل فيها الشكل على المضمون ، وهو وإن أفرد نعت كل ركن على حدة ، لم يقصر الجودة على واحد بعينه ، بل رآها فيها مؤتلفه ومجتمعة ، وعلى أساسها يكون الحجم على القصيدة . إن قدامة يهتم بالصياغة وجودة القصيدة فنيا . بتعبيرنا اليوم ، كما قال يوسف بكار [50] .

ويكفي قدامة فخرا أن يكون من أنصار الصياغة الفنية ، لأن الصياغة الفنية كما بينها لنا هي البنية المترابطة التي يتداخل فيها اللفظ مع المعنى مع الوزن والقافية، هذه البنية المتلاحمة ، إذا حدث خلل في أحد عناصرها اختل البناء ، و لايقترب العمل الشعري من الجودة . وقد وضع قدامة نقد الشعر في التراث النقدي على أول طريق الأصالة وأنه حاول تأسيس علم ، يقضي على فوضي الأذواق ، ويحل مشاكل كثيرة كانت مطروحة على الطليعة المستنيرة من مثقفي عصره ، ويبرز الجانب الجمالي والأخلاقي من القيمة الشعرية إبرازا متميزا كان خطوة متقدمة في عصره بالتأكيد ، وإن أساء كثير من القدماء و المحدثين فهم الغاية الأصيلة من شعره » [51] وهذا لايعني بتاتا أن كتابه لايخلو من بعض الأخطاء في الإستشهاد و التمثيل ، أو في الحسم على بعض الأبيات بالتناقض كما فعل مع قول إبن هرمة :

تراه إذا ما أبصر الضيف كلبه      يكلمه من حبه وهو أعجم

الذي قال فيه : « فإن هذا الشاعر أقنى الكلب الكلام في قوله يكلمه ثم أعدمه إياه عند قوله وهو أعجم ، من غير أن يزيد في القول مايدل على أن ماذكره إنما أجراه على طريق الإستعارة [52] . إلا أن هذه الأخطاء لاتقلل من قيمة ناقد حاول أن يضع أسسا تقترب من النقد العلمي الذي يحاول أن يجد تعليلا للجودة و الرداءة مبتعدا عن الإنطباعية و الأحكام السريعة غير المعللة .

***

# الهوامش و المراجع


1 - قدامة بن جعفر : نقد الشعر . تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص : 61 ، 62 .

2 عصفور ، جابر : مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي - دار التنوير ، بيروت . ط . الثانية 1982 ، ص: 77.

3 - قدامة بن جعفر - نقد الشعر - ص 64 ، 65 .

4 - المرجع نفسه ، ص 65 ، 66 .

5 - المرجع نفسه . ص 66 .

6 - ناصف مصطفى : نظرية المعنى في النقد العربي . دار الأندلس ، بيروت . ط ، الثانية ، ص 43 .

7 - عصفور جابر - مفهوم الشعر - ص 86 ، 87 .

8 - قدامة - نقد الشعر - ص 64

9 - المرجع نفسه ، ص 69 ، 70 .

10 - المرجع نفسه ، ص 74 .

11 - المرجع نفسه ، ص 172 .

12 - المرجع نفسه ، ص 174 ، 175 .

13 - الآمدي - الموازنة بين أبي تمام و البحتري - تحقيق السيد / أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ج 1 ، ص 277 .

14 - قدامة - نقد الشعر ، ص 80.

15 - المرجع نفسه ، ص 178 .

16 - المرجع نفسه ، ص 178 ، 179 .

17 - المرجع نفسه ، ص 86 .

18 - المرجع نفسه ، ص 181 ، 182 .

19 - المرجع نفسه ، ص 91 .
20 - المرجع نفسه ، ص 96 .
21 - المرجع نفسه ، ص 184 ، 185 .
22 - المرجع نفسه ، ص 113 .
23 - المرجع نفسه ، ص 187 .
24 - المرجع نفسه ، ص 118 .
25 - المرجع نفسه ، ص 124 .
26 - المرجع نفسه ، ص 130 .
27 - المرجع نفسه ، ص 134 .
28 - المرجع نفسه ، ص 191 .
29 ، 30 ، 31 ، 32 ، 33 ، 34 - المرجع نفسه ، ص 139 ، 150 .
35 - المرجع نفسه ، ص 192 .
36 - المرجع نفسه ، ص 153 .
37 - المرجع نفسه ، ص 154 .
38 - المرجع نفسه ، ص 157 ، 158 .
39 - المرجع نفسه ، ص 159 ، 160 .
40 - المرجع نفسه ، ص 165 .
41 - المرجع نفسه ، ص 166 .
42 - المرجع نفسه ، ص 207 .
43 - المرجع نفسه ، ص 207 .
44 - المرجع نفسه ، ص 209 .
45 - المرجع نفسه ، ص 167 .
46 - المرجع نفسه ، ص 168 .
47 - المرجع نفسه ، ص 210 .
48 - إبراهيم طه أحمد : تاريخ النقد عند العرب . منشورات دار الحكمة ،

دمشق . ص 137 .

49 - الحمصي نعيم - البلاغة بين اللفظ و المعنى - مجلة المجمع العلمي دمشق ج 4 مجلد 24 / 1949 . ص 590 .

50 - بكار يوسف حسن - بناء القصيدة في النقد العربي القديم - دار الأندلس، بيروت ط الثانية 1983 ص 115 .

51 - عصفور جابر : مفهوم الشعر ، ص 118 .

52 - قدامة - نقد الشعر ، ص 199

***



# مــن التعبير الموسيقي في نونيــة أبــي البقــاء الرنــدي


د . الربعي بن سـلامـة

أستاذ مكلف بالمحاضرات بمعهد الآداب و اللغة العربية * جامعة قسنطينة *

# من التعبير الموسيقي
## في نونية أبي البقاء الرندي

تعد قصيدة أبي البقاء الرندي [1] التي رثي بها الأندلس ، واستصرخ المسلمين لاستنقاذها ، و التي استهلها بقوله :

لكل شيء إذا ماتم نقصان * فلا يغر بطيب العيش إنسان .

من أشهر القصائد في الأدب الأندلسي ، ولذا حظيت بعناية القدماء و المحدثين من أدباء العرب ، كما حظيت بعناية عدد من الدارسين الأجانب ، فقد أوردها من القدماء صاحب الذخيرة السنية [2] كما أوردها بعده المقرى في أزهار الرياض [3] ثم في نفح الطيب [4] وجاء بعدهما شهاب الدين الخفاجي فنسبها في ريحانة الألباء [5] للشاعر الأندلسي ؛ السيد يحي القرطبي ، ولم يكن يحي القرطبي هذا الا شاعرا متأخرا أعجب بقصيدة الرندي فتبناها وأضاف إليها عشرين بيتا تخللت أبيات القصيدة الأصلية ، وتضمنت ذكر مدن أندلسية لم تكن قد سقطت في عصر الرندي ، مثل بسطة وغرناطة وغيرهما ... ولكن هذه الأبيات المضافة جاءت - كما يقول المقري - : دون مستوى بقية أبيات القصيدة ، من حيث قيمتها البلاغية [6].

أما المحدثون ، فقد درسها منهم الدكتور مصطفى الشكعة [7] والدكتور عمر الدقاق [8]و الدكتور رضوان الداية [9]وغيرهم ...

وأما الأجانب ، فيحضرنا من أسمائهم هنا ، إسم المستشرق الروسي ؛ كراتشوفسكي الذي أشار الى ماخطيت به القصيدة من عناية في الأدب الإسباني ، حيث ترجمت وقلدها بعض الشعراء ، بعد أن أشار الى أن الرندي قد ألف في منتصف القرن الثالث عشر مرثية مشهورة ، « تذكر بمرثية إبن عبدون في سقوط بني الأفطس...

إلا أن الواقع المعاصر لصالح الرندي كساها بألحان أعمق حزنا ... » [10].

ومنهم أيضا الأستاذ غرسية غومز الذي علق على مرثية أبي البقاء ، بعد أن تحدث عن رائية إبن عبدون ، فقال : « ... وأما الثانية فأقل من هذه قيمة بلاغية شاعرية ، ولكن نصيبها من صدق الإحساس أعظم ، وهي ليست مجرد فيض عنيف من ألم مجرد من المنفعة الخاصة ، وإنما هي صرخة أرسلها الرندي يطلب من دول المسلمين الإسراع لصريخ الأندلس الذي كان يقترب من النهاية ... [11].

وقد لفت إنتباهي الوصفان الصوتيان اللذان وردا عند كراتشوفسكي وغومز ، حيث نظر الأول الي القصيدة فرأى « أن الواقع المعاصر لصالح الرندي قد كساها بألحان أعمق حزنا » وإستمع إليها الثاني فاذا هي « صرخة أرسلها الرندي يطلب من دول المسلمين الإسراع لصريخ الأندلس . » .

وقبلهما كان المقري قد مهد للقصيدة بالتركيز على الجانب الصوتي ؛نداء وسماعا ، فقال :

«ولله در الامام العالم العلامة خاتمة ادباء الاندلس ، ابي الطيب صالح بن شريف الرندي، رحمه الله، اذ قال يندب بلاد الاندلس، ويبعث العزائم ويحركها من اهل الاسلام لنصرة الدين، وانقاذ البلاد من الكافرين ولسان الحال ينشده «لقد اسمعت لو ناديت حيا . »[12].

ومادامت القصيدة قد درست مضامينها الماساوية وشرحت صورها التعبيرية في مناسبات متعددة -كما قلنا- فقد رايت ان احاول التعرف الى بعض مافيها من تعبير صوتي ، واقول :«بعض مافيها » لانني لااستطيع ان ازعم بانني قادر على الاحاطة بكل مافيها من ألوان التعبير الموسيقي ، فذلك أمر عسير ، وبخاصة في مثل هذه المداخلة المحدودة ، ولعل هذا القصد واضح من العنوان الذي جاء فيه التعبير الموسيقي مسبوقا بمن التبعيضية ، ليفيد بأننا سنتناول بعضا من كل لمحاولة التعرف على بعض الكيفيات التي عبرت بها موسيقى هذه القصيدة عن آلام الرندي ، أو آلام الأندلسيين .

وقبل الشروع في الموضوع ، أرى أنه من الضروري أن أمهد لذلك بمدخل نظري عن موسيقى الشعر وعن الكيفية التي يمكن أن تعبر بها عن المشاعر و الأحاسيس،

بصفة عامة ، ثم أتبعه بدراسة تطبيقية على بعض النماذج من القصيدة لتفسير بعض مافيها من جوانب التعبير الموسيقي .

****

يتفق القدماء على أن الشعر لايقومقائمه إلا إذا اعتمد على ركن الموسيقى ، فهو عند قدامة « قول موزون مقفى يدل على معنى » [13]. وهو عند ابن خلدون « الكلام الموزون المقفى » [14]، أما عند ابن رشيق فان « الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة [15].

ولايختلف المعاصرون عن القدماء في ذلك ، حيث يري عبد الله الطيب أن «النظم العربي يقوم على عمادين :

أ - البحـــر: ويتكـــون عادة من عدد من المقاطع الطويلة و القصيرة منتظمة بطـريقة خاصـــة .

ب - القافيـة : وهي الحرف الذي يجئ في آخر البيت ... » [16]

ويذهب بعض الدارسين الى أكثر من هذا فيؤكدون « أن المضمون ناتج عن الشكل وأن الشكل ناتج عن الموسيقى المتكونة في نفس الشاعر قبل البدء بعملية الخلق الشعرية وأن الشاعر يحاول أن يعطي « النغم » أو « الحالة النفسية » التي بدأت تتكون في داخله شكلا مناسبا «فيبحث في اللغة عن الأصوات التي تتفق مع هذا النغم الأصلي ، أو تقترب منه . وترتبط الأصوات بالكلمات وتتجمع الكلمات في بواعث أو دوافع ... وينتج عنها في نهاية الأمر معنى أو مضمون ... » [17].

ومن الذين يؤمنون بهذه الفكرة ويطبقونها ، الشاعر نزار قباني ؛ الذي يقول « كانت تستولي علي حالة موسيقية تدفعني في أكثر الأحيان الى أن أغني شعري بصوت عال ... كانت حروف الأبجدية تتمدد أمامي كالأوتار ، و الكلمات تتموج حدائق من الإيقاعات وكنت أجلس أمام أوراقي كما يجلس العازف أمام البيانو ، أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمعناه ، وأركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات ... [18].

وإذا كان أصحاب الفكرة الأخيرة لايقنعون بكون الموسيقى عنصرا ضروريا للشعر فقط ، وإنما هي في رأيهم منبت الشعر ومنبع معانيه ، فانهم لم يحددوا مفهومها ،

كما فعل أصحاب الإتجاه الأول ، ولم يقيدوه بالوزن و القافية ، وإنما تركوه مطلقا ، ليشمل الوزن و القافية وغيرهما .

وقد كان الوزن و القافية يمثلان ، في النقد القديم ، عماد الموسيقى الشعرية ومحور دراستها . وهذا ماأكده الدكتور شوقي ضيف حين أشار إلى « أن موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها وهو ماتضبطه قواعد علمي العروض و القوافي[19].

ولم يكتف القدماء بدراسة أوزان الشعر وقوافيه ، وإنما ربط بعضهم بين أوزان الشعر وأغراضه أو معانيه . ومن هؤلاء حازم القرطاجني الذي يقول : « ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها مايقصد به الجد و الرصانة و مايقصد به الهزل و الرشاقة ، ومنها مايقصد به البهاء و التفخيم ، ومايقصد به الصغار و التحقير ، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس ، فاذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة ، وإذا قصد في موضوع قصدا هزليا أو إستخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به ، حاكى ذلك بمايناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء ، وكذلك في كل قصد ... [20].

و ليس هذا التقسيم مما اختص به بعض القدماء ، وإنما إعتنقه بعض المعاصرين أيضا . ومنهم محمد العياشي الذي رفض تسمية الأوزان بحورا ، وقسمها الى عدد من الإيقاعات يناسب كل واحد منها غرضا معينا ، أو أغراضا متقاربة [21]. ومنهم أيضا عبد الله الطيب الذي يقول : « ... ومرادي أن أحاول بقدر المستطاع تبيين أنواع الشعر التي تناسب البحور المختلفة ... فاختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضا مختلفة دعت الى ذلك ، وإلا فقد كان أغنى بحر واحد ووزن واحد ... » [22].

ويبدو أن أغلبية المعاصرين ترفض فكرة الربط بين الوزن و الغرض ، ومنهم الدكتور شكري عياد[23] و الدكتور حسين بكار [24] و الدكتور عز الدين إسماعيل[25]... وغيرهم .

ويستمد رأي هؤلاء وجاهته من أن الشعراء ليسوا ملزمين بالمفاضلة بين الأوزان وإختيار مايناسب أغراضهم ومعانيهم منها ، لأنهم ليسوا مجبرين على معرفة العروض أصلا . وهذا ماقرره ابن رشيق ، قبل ذلك ، حين قال : « و المطبوع مستغن بطبعه عن

معرفه الأوزان وأسمائها وعللها ... (26).

وعلى الرغم من نسبية النتائج التي يمكن الخروج بها من هذا التقسيم أو التخصيص ، فاننا لانستطيع أن نهمله في قراءتنا لنونية أبي البقاء ؛ التي نفضل إثبات نصها ، قبل الشروع في دراسة بعض نماذجها ، وسنعتمد علي رواية نفح الطيب وأزهار الرياض ، وليس معنى ذلك أنها أوثق من رواية الذخيرة السنية ، وإنما أعتمدناها لأن النفح أكثر شهرة وأوسع انتشارا من غيره من بقية المصادر .

# نص القصيدة (27)

لكل شيء إذا ماتم نقصان ... فلا يغر بطيب العيش إنسان

هي الأمور كما شاهدتها دول ... من سره زمن ساءته أزمان

وهذه الدار لاتبقى على أحد ... ولا يدوم على حال لها شان

يمزق الدهر حتما كل سابغة ... إذا نبت مشرفيات وخرصان

وينتضى كل سيف للفناء ولو ... كان أين ذي يزن و الغمد غمدان

أين الملوك ذو و التيجان من يمن ... وأين منهم أكاليل وتيجان ؟

أين ماشاذه شداد في إرم ... وأين مساسه في الفرس ساسان؟

وأين ماحازه قارون من ذهب ... وأين عاد وشداد وقحطان ؟

أتى على الكل أمر لامردله ... حتى قضوا فكأن القوم ماكانوا

وصار ماكان من ملك ومن ملك ... كما حكى عن خيال الطيف وسنان

دار الزمان على دار او قاتله ... وأمّ كسرى فما آواه إيوان

كأنما الصعب لم يسهل له سبب ... يوما ولاملك الدنيا سليمان

فجائع الدهر أنواع منوعة ... وللزمان مسرات وأحزان

وللحوادث سلوان يسهلها ... وما لما حل بالإسلام سلوان

دهى الجزيرة أمر لاعزاء له ... هوى له أحد وانهد ثهلان

أصابها العين في الإسلام فامتحنت ... حتى خلت منه أقطار وبلدان

فاسأل بلنسية ماشأن مرسية ... وأين شاطبة أم أين جيان ؟

وأين قرطبة دار العلوم ، فكم — من عالم قدسها فيها له شان ؟
وأين حمص وماتحتويه من نزاه؟ — ونهرها العذب فياض وملأن
قواعدكن أركان البلاد فما — عسى البقاء إذا لم تبق أركان؟
تبكي الحنيفية البيضا من أسف — كما بكى لفراق الالف هيمان
على ديار من الإسلام خالية — قد أقفزت ولها بالكفر عمران
حيث المساجد قد صارت كنائس ما — فيهن الانواقيس وصلبان
حتى المحاريب تبكي وهي جامدة — حتى المنابر ترثي وهي عيدان
ياغافلا وله في الدهر موعظة — إن كنت في سنة فالدهر يقظان
وما شيا مرحا يلهيه موطنه — أبعد حمص تغر المرء أو طان؟
تلك المصيبة أنست ماتقدمها — ومالها مع طول الدهر نسيان
[ياأيها الملك البيضاء رايته — أدرك بسيفك أهل الكفرلاكانوا ] (28)
ياراكبين عتاق الخيل صنامرة — كأنها في مجال السبق عقبان
وحاملين سيوف الهند مرهفة — كأنها في مجال النقع نيران
وراتعين وراء البحر في دعة — لهم بأوطانهم عز وسلطان
أعندكم نبأ من أهل أندلس ؟ — فقد سري بحديث القوم ركبان
كم يستغيث بنا المستضعفون وهم — قتلى وأسرى فمايهتز إنسان
ماذا التقاطع في الإسلام بينكم — وأنتم ياعباد الله إخوان
ألا نفوس أبيات لها همم — أما على الخير أنصار وأعوان
يامن لذلة قوم بعد عزهم — أحال حالهم كفر وطغيان
بالأمس كانوا ملوكا في منازهم — واليوم هم في بلاد الكفرعبدان
فلو تراهم حيارى لادليل لهم — عليهم من ثياب الذل ألوان
ولو رأيت بكاهم عند بيعهم — لهالك الأمر واستهوتك أحزان
يارب أم وطفل حيل بينهما — كما تفرق أرواح وأبدان
وطفلة مثل حسن الشمس إذ طلعت — كأنما هي ياقوت ومرجان
يقودها العلج للمكره مكرهة — و العين باكية و القلب حيران
لمثل هذا يذوب القلب من كمد — إن كان في القلب إسلام وإيمان

و القصيدة ، كما هو واضح من بحر البسيط : الذي يتكون وزنه من تفعيلتين متناوبتين ، تتكرر كل واحدة منهما أربع مرات موزعة على الصدر و العجز كما يلي :

**مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن**

**مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن**

وقد وصف القرطاجني هذا البحر بقوله : «... وتجد للبسيط سباطة وطلاوة...»[29]

وإذا أعتبرنا السباطة و الطلاوة من عوامل الإنسياب و السهولة والليونة ، فاننا لانشك في أنها صفات تناسب غرض الرثاء الذي تكون نفس صاحبة - في الغالب- منكسرة ضعيفة هزيلة ، لايناسبها من الأوزان إلا ماكان سهلا لينا ميسورا . ومن هذه الناحية يمكن أن نقول إن الرندي قد وفق إلى إختيار البحر المناسب للتعبير عن غرضه .

وبعد البحر تأتي القافية« النونية » وهي - كما يقول عبد الله الطيب - : من القوافي الذلل [30] التي تصلح لمعظم الأغراض الشعرية .

وهكذا يمكن أن نقول أيضا إن الرندي قد وفق الى إختيار قافيتة ، كما وفق الى إختيار بحره ، ولكن هذه النتيجة تظل نسبية ، ولاتكفي لإبراز الطابع المميز لهذه القصيدة ، لأن البحر البسيط هو البحر السائد - بعد الطويل - في جميع أغراض الشعر العربي القديم ، وهذا ماتؤكده كل الإحصائيات التي قدمها ، وقام بها الأستاذ جمال الدين بن الشيخ في دراسته التي شملت الشعر الجاهلي و الأموي و العباسي [31] ومعنى ذلك أن البحر البسيط ليس خاصا بغرض الرثاء ، ومثل ذلك ينطبق أيضا على قافية النون . ولاشك أن هذه المعطيات تقلل من قيمة الملاحظة التي أوردناها حول « السباطة و الطلاوة » اللتين وصف بهما القرطاجني بحر البسيط .

ولذلك توجب علينا أن نبحث عن الطابع المميز لموسيقى هذه النونية الحزينة بتجاوز هذا الإطار العام -الذي يتمثل في البحر و القافية ، والذي يسميه البعض «موسيقى خارجية » [32] ويسميه البعض الأخر « موسيقى جاهزة » [33] - الى اطار أكثر خصوصية و التصاقا بموضوع القصيدة ، وهو إطار « الموسيقى الداخلية » أو «الموسيقى الطارئة » ، لأن الموسيقى الخارجية ، بشكلها العروضي ، مشتركة بين جميع الشعراء وجميع الأغراض أيضا ، وبمجرد أن يقع الشاعر علي بحر أو قافية ، أو

يرتضيهما لقصيدة معينة ، يكون قد ألزم ، أو ألزم نفسه ، باطار موسيقى ليس له أن يتجاوزه بعد ذلك ، ولا يبقى أمامه ، للتعبير عن مشاعره وخصوصية موضوعه ، إلا مجال الموسيقى الداخلية أو الطارئة : التي تنتج عما يحدثه الشاعر في الوزن الأصلي من زحافات وعلل ، كما تنتج عن كيفية إختباره للكلمات وترتيبها . « وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء »[34] وبها تبرز خصوصية موضوعاتهم أيضا .

وعلى الرغم من صعوبة تحديد هذا النوع من الموسيقى الخفية - كما وصفها الدكتور شوقي ضيف - فاننا سنتوقف عند بعض أبيات القصيدة ، لنحاول التعرف على مدى نجاح الرندي في تكييف موسيقاها لتصبح ملائمة لموضوعه الرثائي ؛ ذي الطابع المأساوي الحزين .

ونظرا لتشعب عناصر هذا النوع من الموسيقى وتداخلها ، فاننا سنكتفي بتناول عنصرين بارزين ، في هذه القصيدة ، وهما التكرار الصوتي و التلوين الإيقاعي .

## أولا : التكرار الصوتي .

للتكرار أنواع كثيرة ، فقد يكون ردا للإعجاز على الصدور (تصديرا ) ، وقد يكون ترديدا ، أو مشاكله، أو جناسا ... وللتكرار اغراض كثيرة ايضا، فقد يأتي لتقوية النغم، او لتأكيد المعنى، او لغير ذلك من الاغراض التي شرحها صفي الدين الحلى[35] وذكر بعضها ابن رشيق[36].

ولانريد هنا أن نعدد أنواع التكرار، أو نشرح مصطلحاتها، ونبين اغراضها، وإنما نريد، فقط، أن نتوقف عند نموذجين - بغض النظر عن نوعهما - لنرى كيف عبر التكرار عن أحزان الرندي، وكيف أسهم في تقوية الجانب المأساوي لهذه القصيدة ؟

فاذا استعرضنا، على سبيل المثال ، قوله :

يمزق الدهر حتما كل سابغة * اذا نبت مشرفيات وخرصان

وينتضى كل سيف للفناء ولو * كان ابن ذي يزن والغمد غمدان

أين الملوك ذوو التيجان من يمن * وأين منهم أكاليل وتيجان ؟

وأين ماشاده شداد في إرم * وأين ماساسه في الفرس ساسان ؟

وأين ماحازه قارون من ذهب * وأين عاد وشداد وقحطان ؟

وإذا تأملنا هذه الابيات - التي اراد من خلالها الرندي ان يبرز القوة المدمرة للدهر - نجد أن كثيرا من الكلمات قد تكررت بلفظها أو بمشتقاتها في الصدر أو في العجز أو فيهما معا . وهذا النوع هو ما يعرف بالتكرار الملفوظ ؛ الذي تتكرر فيه الكلمة بعينها [37] كما هو واضح في «غمد وغمدان» وفي «تيجان» التي تكررت في عجز البيت، بعد أن وردت في صدره . وهو مانسمعه في «أين» الاستفهامية التي تكررت ست مرات في ثلاثة ابيات، ونسمعه ايضا في تكرير بعض المواد اللغوية، كما هي الحال في «شاده» و «شداد» وفي «ساسه» و «ساسان» .

وقد جاء هذا التكرار الملفوظ مصحوبا بنوع آخر من التكرار المعنوي الملحوظ، وهو « ترديد الاسماء والاعلام المختلفة في اللفظ المتفقة في المدلول» [38] ، كما هي الحال في «ابن ذي يزن» وفي «شداد» و «ساسان» و «قارون» و «عاد» و «قحطان» ، فهذه الاسماء، وإن اختلفت في اللفظ فانها تشترك في الدلالة على الموت والفناء .

وباتحاد هذين النوعين من التكرار تكتسب هذه الابيات طابعها المأساوي الحزين، حيث تخلت «أين» الاستفهامية عن غرضها الاصلي، بعد أن اقترنت بأسماء هؤلاء الاعلام واتحدت معها في الدلالة على الفناء والاندثار .

وقد تكررت هذه النغمة الحزينة في القصيدة مرة اخرى، وبالاسلوب نفسه، حين قال :

دهى الجزيرة أمر لاعزاء له * هوى له أحد وانهد ثهلان
أصابها العين في الاسلام فامتحنت * حتى خلت منه أقطار وبلدان
فاسأل بلنسية ماشان مرسة ؟ * وأين شاطبة أم أين جيان ؟
وأين قرطبة دار العلوم فكم * من عالم قد سما فيها له شان ؟
وأين حمص وماتحويه من نزه * ونهرها العذب فياض وملآن ؟

فقد زاوج ابو البقاء، هنا، بين نوعي التكرار المذكورين، وبغض النظر عن تكرار الهاء في البيت الاول، والسين في البيت الثالث، فقد تكررت «أين» الاستفهامية اربع مرات، كما تكرر عنده عدد من أسماء الاعلام بدلالة متقاربة او متماثلة، كما نرى في «أحد» و «ثهلان» وفي «أقطار» و «بلدان»، وكما نرى في أسماء المدن التي ذكرت

مسبوقة بأداة الاستفهام المفيدة للثكل، «فاسأل بلنسية ...» فهذه الاسماء كلها ليست مقصودة لذاتها، او لمعناها الجغرافي او التاريخي، لان قوله «أقطار وبلدان» يمكن أن يغني عنها جميعا، لانه يشملها ويشمل غيرها، ولانه لو أراد معناها التاريخي او الجغرافي لرتبها على غير ماهي عليه، ولكنه عمد الى تكرارها للامعان في إشاعة عاطفة الحزن، وتوسيع رقعه الاحساس بالثكل ؛ التي تزداد مساحتها بتكرر وسيلة الندب والتعداد «أين» مقترنة باسماء المدن المفقودة .

ولم يكتف الرندي، في التعبير عن هذه المشاعر الحزينة، بامتطاء ظاهرة التكرار الملفوظ والملحوظ، وإنما استعان على ذلك بالتلوين الايقاعي ايضا .

## ثانيا : التلوين الايقاعي .

وهو مايعمد اليه الشعراء من تلوين داخلي للبحر الواحد، وذلك بما يدخلونه عليه من زحافات وعلل، أو بما يضفون على مقاطعة من تنغيمات تكسبه خصوصية وقدرة تعبيرية جديدتين، دون ان تخرجه عن ايقاعه الاصلي .

وعلى الرغم من صعوبة ضبط هذه الظاهرة والاحاطة بكل جوانبها، فاننا سنحاول توضيحها ببعض الامثلة، لنرى الى اي مدى يستطيع التلوين الايقاعي ان يسهم في رفع القدرات التعبيرية للبحر الواحد ، والى اي مدى استطاع ابو البقاء الرندي أن يستفيد من هذا التلوين ويوظفه للتعبير عن غرضه المأساوي الحزين ؟ وسنبدأ بمطلع القصيدة التي استهلها ابو البقاء بقوله :

لكل شيء اذا ماتم نقصان * فلا يغر بطيب العيش انسان

وهي، كما رأينا، من بحر البسيط الذي يتكون في الاصل من تفعيلتين تتكرران اربع مرات : مرتين في الصدر ومرتين في العجز على النحو التالي :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن * مستفعلن فاعلن ...

[ 011 01 01 + 011 01 + 011 01 01 + 011 01] ومثلها في العجز .

ومعنى ذلك انه يتكون، في الاصل، من (28) ثمانية وعشرين مقطعا، طويلا وقصيرا، موزعة بالتساوي بين الصدر والعجز، بحيث يحتوي كل واحد منهما على

عشرة مقاطع طويلة [ 01] واربعة مقاطع قصيرة [ 1 ] ، وهذا يعني ان البحر البسيط -في الاصل- يغلب عليه طابع الثقل، لغلبة المقاطع الطويلة على القصيرة فيه بنسبة 10 الى 04 .

وإذا عرفنا ان المقاطع القصيرة تجعل البحر سريعا ، وأن المقاطع الطويلة تجعله بطيئا ، وعرفنا أن الاولى تلائم «الموضوعات العنيفة، بينما تلائم الاخرى الهدوء والحزن وما اليهما » (39) فانه لايصعب علينا تفسير سبب اختيار أبي البقاد للبحر البسيط، فهو بثقل مقاطعه الطويلة اقدر من غيره على التعبير عما تنوء به نفس الرندي من ثقل الهموم والاحزان .

ولكن الرندي لم يكتف بما يوفره البحر من سيادة للمقاطع الطويلة على حساب المقاطع القصيرة، وإنما تجاوز ذلك الى تلوين المقاطع الطويلة نفسها بثقل جديد، حين عمد الى استخدام المقاطع الممدودة القائمة على سكون الاستغراق، مثل : «ذا» و «ما» و «صا» و «نو» و «لا» و «طي» و «سا» و «نو»، وهو إنما استخدمها للتقليل من قوة المقاطع المبنية على سكون التركيز، مثل : «شي» و «إن» و «تم» و «نق» .

وإذا عرفنا أن سكون التركيز يفيد معنى العنف وسكون الاستغراق يفيد معنى الدوام» (40)، فانه يسهل علينا أن نعرف السبب الذي دفع بالشاعر الى اكساب مقاطعه الطويلة الثقيلة ثقلا جديدا ببنائها على سكون الاستغراق الذي يفيد معنى الدوام ؛ فالدوام والاسترخاء أنسب للتعبير عن الهموم التي كانت تستغرق حياة الرندي، وأقدر على تجسيد مشاعر الحزن والأسى التي كانت تثقل نفسه البائسة .

وقد تبدو هذه الظاهرة أكثر وضوحا في قوله :

دار الزمان علـي دارا وقاتلـه * وأم كسـرى فمـا آواه إيوان .

حيث لم يكتف ابو البقاء بالتكرار اللفظي الوارد بين «دار» و «دارا» وبين «آواه» و «إيوان» وإنما عمد الى تكثير المقاطع الطويلة المبنية على سكون الاستغراق، فتكررت سبع مرات في الصدر : «دا»، «ما»، «لا» «دا»، «را»، «قا»، «هي»، وسبع مرات في العجز : «را»، «ما»، «آ»، «وا»، «إي»، «وا»، «نو» . وماجاءت هذه المقاطع الطويلة الثقيلة المبنية على سكون الاستغراق، الا لتعبر عن شعور الرندي

بثقل وطأة الزمن واستمرار قدرته المدمرة .

ولكي يحافظ الرندي على سيادة المقاطع الطويلة الممدودة، ويضمن استمرار قدرتها التعبيرية في كل أبيات القصيدة، عمد الي حذف مقطع قصير من التفعيلة الاخيرة، في كل الابيات، وذلك بالاعتماد على واحدة من العلل اللازمة، وهي «القطع»[41] : التي استطاع بواسطتها أن ينقل «فاعلن» [01 011 01] الى «فعلن» [01 01]، وبذلك اصبحت كل ابياته منتهية بثلاثة مقاطع طويلة [ 01 0101]، وياتي المقطعان الاخيران منها، دائما، مبنيين على سكون الاستغراق . وقد ادت هذه الانغام الثلاثة المتتالية، باصواتها الممدودة الى اثراء القافية من الناحية الهارمونية، حيث لم تعد تكتفي باشعارنا، في كل مرة، بان البيت قد انتهى، وانما تجاوزت ذلك لتسهم في ضبط الكمية الايقاعية وتلوينها بقيمة لحنية في آخر كل بيت، كما نرى في : «نقصانو» [01 01 01] و «إنسانو» [01 01 01 ] و «أزمانو» [01 01 01] ...وبذلك تحولت الي مفتاح موسيقى للقصيدة، تنتهي عنده كل أبياتها، بعد أن كانت قد انطلقت منه .

وهكذا تمكن الرندي من إطالة اللحن الحزين، كما استطاع تمديد نغمته الاخيرة بالاعتماد على روى النون المطلقة : التي مكنته من تطويل الصوت وتذييله بغنة حزينة .

****

والخلاصة الموجزة التي يمكن الخروج بها -على الرغم من عدم شمولية هذه الدراسة القصيرة، وعجزها عن الاحاطة بكل ما تزخر به قصيدة الرندي من ألحان- هي أن النماذج التي استعرضناها تكفي، في تقديرنا، للدلالة على أن الرندي قد وفق في اختياره للبحر البسيط : ذي المقاطع الطويلة الثقيلة، كما وفق الى تطعيمه بالتكرار : الذي ساعد على اشاعة مشاعر الكآبة والشكل بين أرجاء القصيدة . وقد نجح ايضا فيما استعمله من تلوين ايقاعي، حيث ادى اعتماده للمقاطع الطويلة المبنية على سكون الاستغراق الى توسيع الامكانات التعبيرية للبحر، وجعله اكثر قدرة على تجسيد مشاعر الحزن والاسى . وقد اسهمت قافية النون المضمومة المطلقة في تعميق هذه المشاعر

وتوسيع مداها الى أبعد الحدود الممكنة .

وهكذا، يمكن أن نقول ان الرندي قد احسن اختيار موسيقاه الخارجية، او الجاهزة، ممثلة في البحر والقافية، وأجاد تكييفها بما أدخله عليها من أنغام الموسيقى الطارئة : التي حولتها الى ألحان مأساوية، أسهمت بثقلها في التعبير عن هموم الرندي وأحزانه...

***

# المراجـع والهوامش(*)

(1) الرندي (أبو البقاء) : (601-684 هـ) صالح بن يزيد ابن صالح بن موسى، من أهل رنده، كان من أشهر شعراء عصره ومؤلفيه، ومن مؤلفاته «الوافي في نظم القوافي» (الداية، محمد رضوان - ابو البقاء الرندي . ص ص 35-48) .

(2) مجهول . الذخيرة السنية في تاريخ الدولة المرينية . نشر محمد بن أبي شنب . الجزائر : مطبعة جول كربونل، 1920م . ص ص 127 - 129 .

(3) المقري، احمد بن محمد . أزهار الرياض في أخبار عياض . تحقيق مصطفى السقا وآخرين . المحمدية، المغرب : مطبعة فضالة، 1978م . ج1 . ص ص 47-50 .

(4) المقري، أحمد بن محمد، نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب . تحقيق احسان عباس . بيروت : دار صادر، 1968م . ج4 . ص ص 487 ، 488 .

(5) الخفاجي، شهاب الدين . ريحانة الالباء وزهرة الحياة الدنيا . ط1 . تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو . مصر : مطبعة البابي الحلبي وشركاه، 1967م . ج1 . ص ص 370-374 .

(6) المقري . نفخ الطيب . 4 : 488 .

(7) الشكعة، مصطفى . الادب الاندلسي - موضوعاته وفنونه - ط4 . بيروت : دار العلم للملايين، 1979م . ص ص 548 - 554 .

(8) الدقاق، عمر . ملامح الشعر الاندلسي . ط3 . حلب : جامعة حلب، 1978م . ص ص 308-315 .

(9) الداية، محمد رضوان . الادب الاندلسي والمغربي . جامعة دمشق، 1981م . ص ص 246-252 .

(10) كراتشوفسكي . الشعر العربي في الاندلس . ترجمة منير مرسى . القاهرة : عالم الكتب، 1971م . ص 55 .

---

(*) - مرتبة بحسب الظهور

(11) غومس، إميليو غرسية . الشعر الاندلسي . ط 2 ، تعريب حسين مؤنس. القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، 1956م . ص 104 .
(12) المقري . أزهار الرياض . 1 : 47 .
(13) ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر . تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي . بيروت : دار الكتب العلمية، [ د . ت] . ص 64 .
(14) ابن خلدون، عبد الرحمن . مقدمة ابن خلدون . ط2 . تحقيق على عبد الواحد وافي . لجنة البيان العربي، 1967م . ج4 - ص 1405 .
(15) القيرواني، ابن رشيق . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد . بيروت : دار الجيل، [د.ت] . ج1 . ص 134 .
(16) الطيب ، عبد الله . المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها . ط2 . بيروت : دار الفكر، 1970م . ج1 . ص 113 .
(17) ساعي، أحمد بسام . حركة الشعر الحديث في سورية . دمشق : دار المأمون للتراث، [د.ت] . ص 259 .
(18) قباني، نزار . قصتي مع الشعر . ط1 . بيروت : منشورات نزار قباني، 1973م ص ص . 60 ، 61 .
(19) صنيف، شوقي . في النقد الادبي . ط6 . القاهرة : دار المعارف، 1981م . ص 97 .
(20) القرطاجني، حازم . منهاج البلغاء وسراج الادباء . ط2 . تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة . بيروت : دار الغرب الاسلامي، 1981م . ص 266 .
(21) العياشي، محمد . نظرية ايقاع الشعر العربي . تونس : المطبعة العصرية، 1976م . ص 227 .
(22) الطيب، عبد الله . المرجع السابق . 1 : 72 .
(23) عياد، شكري محمد . موسيقى الشعر العربي . ط2 . القاهرة : دار المعرفة، 1978م . ص ص 164 ، 165 .
(24) بكار، حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم . ط2 . بيروت : دار

الاندلس، 1983م . ص ص 163-167 .

(25) إسماعيل، عزالدين . التفسير النفسي للأدب . ط4 . بيروت : دار العودة، 1981م . ص 60 .

(26) القيرواني . العمدة . 1 : 134 .

(27) تراجع الهوامش (2) ، (3) ، (4) ، (5) .

(28) لم يرد هذا البيت في النفح وانما ورد في الازهار .

(29) القرطاجني . منهاج البلغاء . ص 296 .

(30) الطيب، عبد الله . المرشد . 1 : 46 .

(31) BENCHEIKH, Jamel Eddine - Poétique Arabe . Paris, édition Anthropos, 1975. pp 203-253 .

(32) ضيف، شوقي . الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط6 . القاهرة : دار المعارف، [د.ت] . ص 78 .

(33) ساعي، أحمد بسام . المرجع السابق . ص 260 .

(34) صيف، شوقي . الفن ومذاهبه . ص 78 .

(35) الحلي، صفي الدين . شرح الكافية البديعية . تحقيق نسيب نشاوي . الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية . [د.ت] . ص ص 60، 82، 134، 145 ...

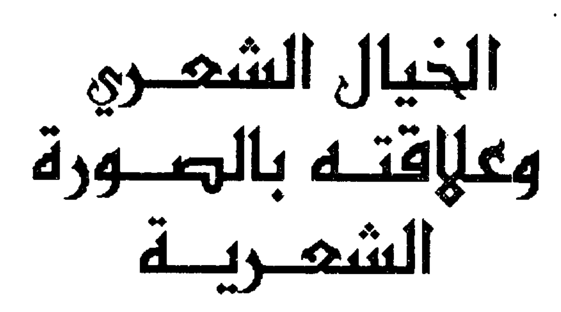
(36) القيرواني . العمدة . 1 : 74-76 .

(37) الطيب، عبد الله . المرشد . 2 : 522 .

(38) المرجع نفسه . ص . ن .

(39) صنيف، شنوقي . الفن ومذاهبه في الشعر العربي . ص 72 .(40) العياشي، محمد . المرجع المذكور . ص 322 .

(41) القطع : هو «حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ماقبله» (الاحمدي، موسى بن محمد الملياني، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي . ط2 . بيروت : دار العلم للملايين، 1969م . ص 36) .



# الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية

أ . الأخضر عيكوس

أستاذ مساعد مكلف بالمحاضرات * جامعة قسنطينة *

# الخيـــال الشعـــري و علاقتــه بالصــورة الشعــرية

الخيال أداة الصورة ومصدرها ، به تتشكل ، ومن خلاله تظهر للعين في هيئتها وحركتهاوبألوانها وأصواتها ناطقه تنبض بالحياة ، لذا فان الحديث عن الصورة الشعرية بمعزل عن الخيال الشعري يصبح ضربا من العبث ، وجهدا ضائعا لاطائل من ورائه .

لقد شغلت هذه الملكة - أعني ملكة الخيال - الفلاسفة منذ أقدم العصور ، كما شغلت النقاد و الشعراء أيضا في العصر الحديث بوجه خاص ، فبحثوا في ماهيتها ووظيفتها ، وعلاقتها بغيرها من الملكات الأخرى التي تجعل من الكائن البشري باعتباره حيوانا ناطقا - إنسانا متميزا عن الحيوان - مدركا لذاته ووجوده ، ومبدعا ومنتجا للفن ، ومنشئا للحضارة.

يقول الفيلسوف الألماني / كانط / الذي يحقق بفضله أعظم وأكبر تحول في مفهوم الخيال في العصر الحديث : ( إن الخيال أجل قوى الإنسان ، وإنه لاغنى لأية قوة أخرى مر قوى الإنسان عن الخيال [1] .

فهذه القيمة التي يعطيها كانط للخيال هي القيمة نفسها التي يمنحها له « محي الدين بن عربي » ، فهو عنده ( أساس لجميع القوى ، وأن النفس لاتكون مدركة إلا بسبب الخيال لأنه هو الوسيط بين النفس التي هي من عالم الغيب ، وبين الحس الذي هو من عالم الشهادة [2] .

ولانريد أن نبحث هنا مفهوم الخيال عند الفلاسفة ، لأنّ ذلك سيثقل هذا البحث ، خاصة إذا عرضنا للتعاريف المختلفة و المتضاربة التي أعطاها الفلاسفة لهذه القوة السامية من قوى الإنسان ، و المكانة العظيمة التي أفردوها لها حين جعلوها ( الملكة الوحيدة التي تمكن الشاعر و الفيلسوف من الوصول الى الحقيقة [3] .

فالخيال بحسب هذا المفهوم وسيلة للمعرفة لأنه ( وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المجرد ، فهو يعرض الجزئيات الحسية في صورة أو في شكل يمكن الفهم المجرد من وضعها تحت مقولات المعرفة [4]؛ وهذا يعني أن الخيال هو القوة التي تجعلنا قادرين على أن نقيم جسور التواصل بين عالم العقل أو العالم المجرد ، وعالم الطبيعة ،أي العام المادي [5] .

وعندما يتحدث الفلاسفة عن الخيال بمعنى ( Imagination ) فانهم ماينفكون يفرقون بينه وبين مايسمى الوهم ( Ellusion )، وهذه القدرة الأخيرة من قدرات النفس لاترقى الى مستوى الخيال بأية حال ، لأنها قدرة غير مبدعة ، فهي تغتر بمظاهر الصورة وسطحية الأشياء ، وتخضع في الغالب للمشاعر العريضة التي لا عمق فيها ، وهذا يعني أن الوهم لا يرى الأشياء كما يراها الخيال الشعري أصلية في لونها وشكلها [6] .

فالخيال الشعري يظهر دائما كقوة موحدة ومركبة [7] ، يلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد [8] .

وأما الوهم فيبدو عبارة عن سلسلة من الصور التي لا تربط بين أجزائها فكرة واحدة أو تخضع لقانون عام أو تجربة مشتركة [9] .

ويمكن أن نقول باختصار :( أن الخيال هو الملكة التي توصلنا الى الحقيقة بينما يكتفي التوهم بالصور و الإحساسات المفككة [10] .

قلت - إذن - ليس مهما كثيرا ماقاله الفلاسفة حول هذه الملكة ، وكيف نظروا إليها نظرة أجلال وتقدير ، وخاصة الفلاسفة المحدثون ، أما الفلاسفة العرب المسلمون القدامى فهم على الرغم من عدم معرفتهم بهذه القوة الإنسانية الخلاقة - باستثناء ابن عربي - لم تكن نظرتهم لها أقل إجلالا وتقديسا . ولعلهم ربطوها بالسحر لأنهم لم يكونوا يعرفونها ، وإنما كانوا يعرفون أثرها النفسي الذي هو شبيه بأثر المحاكاة بالفعل التمثيلي المأساوي عند أرسطو ، أي بالفعل الذي يثير الرحمة و الخوف ، ويؤدي الى التطهير من الإنفعالات [11] .

ومن ثم فان هؤلاء الفلاسفة لم يوجهوا إهتمامهم الى البحث عن الخيال باعتباره قوة إبداعية تميز الشعر عن غيره من بني جنسه ، ولم يدرسوا وظيفة هذه الملكة المتمثلة

في جمع الأشياء ، و التأليف بينهما ، صحيح هناك بعض الإشارات العارضة التي تكشف عن تصورهم للموضوع ، ولكن هذا التصور لا يرقى الى فكرتهم الواضحة وحديثهم الصريح عن عنصر الإثارة التخيلية التي هي أحد شروط الصورة الشعرية ، أعني الإثارة التخيلية التي تحدثها في المتلقى ، وما ينتج عنها من ردود أفعال ونوازع وسلوكات (12) .

ولو تجاوزنا نظرة الفلاسفة المسلمين القدامى الى الخيال الإنساني ، وجئنا الى النقاد البلاغيين لوجدنا كلامهم عن الخيال الشعري ، لا يختلف كثيرا عن كلام الفلاسفة (13) ، فهو عندهم ( طريقه خاصة في تقديم المعاني تعتمد على تمثيلها لمخيلة المتلقي (14) ، أوهو ذلك النوع من القياس الخادع الذي يهدف إلى إثارة إنفعال الملتقى بقصد تنفيره من شيء وترغيبه فيه بضرب من التحسين أو التقبيح (15) .

ولانتجاوز نظرة البلاغيين العرب القدامى الى الخيال دون أن نقف عند حازم القرطاجني الذي ما من باحث عربي حديث بحث في الخيال إلا ونوه بفكرته حول الخيال الشعري (16)، وذلك لأن « حازما » قد أشاد بدور المخيلة في الشعر ، وبين أن التخييل الشعري إنما هما هو عملية أثاره لصور ذهنية في مخيلة الملتقى ، أو خياله كما أنه إثارة لإنفعالات في نفس الوقت (17) ، لكي يتخذ الملتقى بموجب هذه الإثارة ( وقفة سلوكية خاصة تؤدي الى فعل الشيء أو طلبه أو إعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو إعتقاده (18) .

إن التخييل الشعري عند حازم القرطاحني هو أن (تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيءآخر بها ، إنفعالا من غير روية إلى جهة من الإنبساط أو الإنقباض (19) .

ونفهم من كلام حازم هذا أن الإثارة التخيلية لا تكون عن طريق الصورة فحسب ، ولكن تكون عن طريق الفكرة أيضا . ولكي تحقق الصورة غايتها الفعنيّة يجب أن تكون قادرة على إثارة إنفعال الملتقى وتحريك خياله وبالتالي إجباره على الإستجابة النفسية أو الذهنية دون تروّ أو إمعان نظر ، أي أن تكون الإستجابة التي تصدر عن الملتقى لا

إرادية .

و الحقيقة أن حازما وأمثاله من النقاد البلاغيين قد ركزوا في بحثهم على أثر الخيال في نفس المتلقى ، ولم يبحثوا في سيكولوجية التخيل بالنسبة للشاعر ، باعتبار أن الخيال هو إحدى قوى النفس [20]، وعمل من أعمال الذاكرة [21]، وعنصر أساسي في العملية الإبداعية لا يستغني عنه المبدع ، شاعرا كان أم روائيا أم ر ساما .

قلت لم يبحثوا في حقيقة هذه الملكة ومصدرها ووظيفتها ودورها الخطر في الشعر و الأدب بوجه عام ، كما لم يبحثوا في طبيعة العلاقة التي تربط الخيال بعناصر الإبداع الأخرى كالعاصفة، والفكرة ، و الصورة ، ولكنهم أقروا أن التخيل في الشعرهو القدرة على خلق صور في خيال الملتقى ينفعل لتخليها ، ويكون هذا الإنفعال اللاواعي في الواقع إما إنفعالا سلبيا وإما إيجابيا ، أوكما يقول حازم : ( انفعالا من غير روية الى جهة من الإنبساط أو الإنقباض ) .ومهما يكن من أمر فان النقاد القدامى قد أولوا بعض العناية للخيال الشعري ، ولم يهملوه إهمالا كليا ، أو يشوروا عليه ويرفضوه، مثلما فعل النقاد الكلاسيكيون في أوربا حين نظروا الى الخيال أنه ضرب من الوهم ، بل إن الخيال و الوهم هما شيء واحد في نظرهم .

وقد حذر منه أصحاب الفلسفة العقلية ، حتى أن (لابرويبر ) الكلاسيكي الفرنسي أضحى يقول : (يجب ألا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لأنه لا ينتج غالبا إلا أفكار باطلة صبيانية لا تصلح من شأننا ، ولاجدوى منها في صواب الرأي أو قوة التمييز ، أو في السمو بحالنا ، فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم ، والعقل الراجح ، وأن تكون أثر ا كنفوذ بصيرتنا [22] .

أما حقيقة الخيال الشعري فتظهر بوضوح فيما يقدمه الشاعر من صور شعرية تكون قادرة ، ليس فقط على النفاذ الى نفس الملتقى ، والتأثير فيه ، بل قادرة على تمكينه من رؤية الأشياء غير المألوف ، مألوفة ، و الأشياء المفككة موحدة ، تلك فاعلية الخيال الشعري حين ( يوحد بين المادي و الحسي ، و الفكري و المعنوي ، ويذيب الحدود المصطنعة بينهما فيناغم الحس مع الفكر، دون أن يفضله أو يتميز عنه [23] .

إن الخيال الشعري هو ( الملكة التي تشكل صور القصيدة ، وتصل مابينهما في

عمل أدبي [24] فهو إذا ( يتميز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة، مثلما يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أوإنفعال واحد مسيطر في مرحلة واحدة متكاملة ، لامراحل متعاقبعة منفصلة [25] .

ولكي نتعرف بعمق إلى هذه الملكة التي (جمعت حولها شتى التعاريف الطنانة ، وعلى مايبدو متضارية [26] ، كما يقول دي لويس ، فلابد من الوقوف عند صاحب أحدث نظرية عصرية في الخيال ، ذلك هو الشاعر صموئيل كولريدج الذي حقق الخيال بفضله أكبر تطور في مجال الداراسات النقدية ، وإكتسب أهميته البالغة في شتى مجالات الإبداع ، وبخاصة في الشعر ، كما تحقق للخيال مثل ذلك على يد الفيلسوف الألماني كانط الذي تأثر به كولريدج وأفاد منه، كماأفاد من نظيره ( شيلينج ) [27] .

يقسم كولريدج الخيال الى نوعين : خيال أولي وخيال ثانوي . أما الخيال الأولى فهو ضروري لمعرفة النفس ( لأنه القوة الأولى أو العامل الأول لكل ادراك إنساني ، وهو نسخة معادة لعلة الخلق في ( أنا المطلق ) ، ولسنا ندري ما إذا كان هذا هو ماقصده محي الدين بن عربي حين قال بـ ( أن النفس لا تكون مدركة إلا بسبب الخيال ، لأنه هو الوسيط بين النفس التي هي من عالم الغيب وبين الحس الذي هو من عالم الشهادة ) [28] .

وأما الخيال الثانوي فهو (صدى للخيال الأول، وهو وإن كان مخلوقا مع الارادة الواعية، متطابق مع الخيال الاول بالرغم من الاختلاف عنه في الدرجة ، وفي طريقة عمله، ذلك أنه يفتت ويشتت لكي يعيد الخلق، ويوحد من أجل بلوغ المثال الأعلى [29].

يقول كولريدج : ( إنني أعتبر الخيال إذن ، إما أوليا وإما ثانويا : فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوانية أو الأولية التي تجعل الإنساني ممكنا ، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق .

أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية في نوع الوظيفة التي يؤديها ، ولكنه يختلف عنه في الدرجة و في طريقة نشاطه : إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد [30] .

وهذا الخيال الثانوية هو الخيال الشعري أو الخيال الإبداعي الذي لا يري كولريدج فرقا بينه وبين الشعر حيث يقول : ( إن الخيال هو الشعر ) [31] .

وإذن يمكننا أن نفرق بين الخيال الأولي و الثانوي عند كولريدج بأن نقول : ان الخيال الأولي غير إرادي ، لأننا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من أن نتخيل أوندرك ، بينما نجد الخيال الثانوي مصحوبا بالإرادة الواعية ، ومتضامنا ، بل وممتزجا مع الفكر، لأن الخيال في الحقيقة لا يعد (ملكة منفصلة عن الفكر ، ولكنه الفكرة نفسه في عملية تلقائية أولا شعورية ) [32]. كما يمكننا أن نلحظ فرقا آخريين هذين النوعين من الخيال، وهو أن ( الخيال الثانوي لايقدر دوما على بلوغ الوحدة التي ينشد ، وهو لايفلح دوما بشكل كامل في جهده نحو التوحيد ولكن الخيال الثانوي كالأولي عملية خلق) [33]. إن الخيال الشعري عند كولريدج قوة خلاقة توجد مع الإرادة الواعية ، وهو الملكة التي توصلنا الى الحقيقة ، وليس هو عملية ( تذكر شيء أحسسناه من قبل ، وقد تجرد من قيود الزمان و المكان ، ومن كل علاقته وإرتباطاته ، ولاهو جمع بين أجزاء أحست من قبل ، لتأليف شيء لم يحس ، ولكنه في الواقع خلق جديد ، إنه خلق صورة لم توجد ، وماكان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده ، وإنما هو صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس و الوجدان أو العقل كلاً واحدا في الفنان ، بل كلاً واحدا في الطبيعة ) [34] .

إن كولريدج يربط ، هنا ، بل يمزج بين قوى المعرفة جميعا ، ذلك لأن الصورة الشعرية إنما هي نتاج تفاعل هذه القوى الحية كلها . وهذا التفاعل لا يتم بين هذه القوى إلا في حالة الإبداع الشعري الأصيل ، حيث يخلع الشاعر ( روحه على موضوعات العالم الخارجي ، ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته ، وفي أثناء هذه العملية يبدو له كأنه يسبر أغوار هذه الموضوعات ، وكأن حقيقتها الجوهرية تتكشف له [35] .

إذن ، يتبين مما سبق أن الخيال مرتبط إرتباطا وثيقا بغيره من قوى النفس ، وله صلة بجميع الحواس التي هي منابع المعرفة ووسائلها في الإنسان . كما أن له صلة وثيقة ببقية عناصر العملية الشعرية من موسيقى ولغة وعاطفة ، بل إن هذه العناصر لا يمكن أن تشتغل دون الخيال : (فهو هنا وهناك الذي يكشف وسائل التجسيد للشعور و

الفكر ، ويصوغ التجربة النفسية في رموزها الخاصة )[36]، وإذا إشتغلت فان ماسوف يصدر عنها من صور شعرية سيكون أقل تأثيرا ، بل جامدا لاحياة فيه .

إن الخيال أساس لهذه العناصر جميعا ( فهو للعاطفة موقظ ، وللتفكير باعث وموجه ، وللأسلوب غذاء ، وهو أيضا للشاعر عون من أقوى أعوان الإلهام [37] .

ولكن العلاقة الهامة و الخطيرة هي تلك التي نجدها بين العاطفة و الخيال ، ذلك لأن الوحدة في القصيدة الشعرية إنما هي وحدة العاطفة أووحدة الخيال . والإرتباط العضوي الذي ينشده النقاد في القصيدة أو مايسمى بالوحدة العضوية ، ليس في الواقع سوى وحدة الخيال الذي شكل صورها الشعرية المتجانسة . غير أن الخيال الذي لاتذكيه عاطفة حارة وشعور حي وقوي ، لايمكن أن يسعف الشاعر في خلق قصيدة شعرية جيدة . ( فالخيال إذا سار دون أن تعززه العاطفة كان إنتاجه كالصورة الخالية من الحياة أو كالأشباح العمياء [38] .

فالعاطفة ، إذن ، تلهب خيال الشاعر وتبعث فيه القدرة على الخلق ، وإقتناص الأحاسيس وطبعها في صورة شعرية مثيرة ومعبرة ، هذا فضلا عن كونها توجه الخيال وتحدد المجالات و المسافات الماكنية و الزمانية التي يجب أن يرتادها ويطوف فيها بحثا عن الصورة المعاني وحتى الأشياء المختزنة في الذاكرة ، و الأحلام النائمة في أعماق النفس .

إن العاطفة هي التي تقود الخيال في أثناء العملية الإبداعية ، وهي التي ( تخط الطريق وترسم الإتجاه وتسيطر على مايعمل العقل في هذه الناحية من إختيار وإرتضاء لبعض الأجزاء أو المناظر أو إبعاد لبعضها ، وتصرف وأفتان فيها [39] .

هذا عن علاقة الخيال بالعاطفة ، أما علاقة الخيال باللغة ، فتظهر جلية في المجاز بمختلف أضربه وأنواعه ، وفي التعبير الرمزي بجميع درجاته ، وتظهر كذلك في المصاحبات و المفارقات اللغوية التي يعمد الشاعر الى خلقها من خلال تفجيره للألفاظ ، واخراجه أياها من دائرة الإستعمال المعجمي الجاف ، لأن اللغة ليست أبدا قوالب للمعاني ، بل أنها كذلك رموز مشعة توحي بالمعنى ولاتصرح به ، وتجسد الإحساس وتصوره ولاتخبر عنه أو تقرره .

ولكن أقوى علاقة وأمتن رابطة تربط الخيال باللغة بل وتوحد بينهما هي تلك التي تظهر في لغة الأساطير يوم كان الإنسان البدائي يعتقد أن ( الحياة منبعثه في كل شيء ، وأن كل ما في الوجود له جنّة وروحه (40) ، وأن جميع الكائنات الموجودة في الطبيعة تبدو حية تتكلم . ولهذا فان اللغة في الشعر ليست مجرد علامات إشارية محدودة الدلالة بقدر ماهي (مجموعة من المثيرات الحسية تثير في ذهن الملتقي صورا واحساسات ، وتحرك إنفعالا ته ومشاعره ) (41). وكل ذلك بفعل الخيال الذي يجعل الشاعر يحاول دائما ( أن يقترب باللغة من روحها البدائية الأولى ...وكلما قربت اللغة من وضعها البدائي كلما كانت تصويرية (42) .

إن اللغة الشعرية بحسب هذا المفهوم لغة « خيالية » ، إنها بنت الخيال وذلك لأنها تحمل دائما إشعاعات رمزية يطل علينا من خلالها الإنسان الأول الذي لا شك أنّه كان شاعرا ... فهو الذي جعل الريح تموت و الشجرة تغني و الليل يقبل ، و الشمس تنام ، و القمر يضحك ...

وخيال الإنسان الذي أضفى على الأشياء مثل هذه الصفات ، لم يكن أبدا مجرد خيال ، يفتعل الإستعارة و المجاز ... ولكنه كان خيالا يعتقد صاحبه أن الريح تموت حقيقــة، وأن الشجرة تغني فعلا ، وأن القمر يضحك يقينا .

ومن خلال ما تقدم يمكن أن نقول : إنه (خلف كل لغة شعرية ... ترقد طبقة من الإشارات و الرموز الأسطورية ، ويترسب قدر من لغة الإنسان الأولى بكل ما فيها من تجسيد للأهواء و المشاعر ومن بث الحياة في الأشياء ، ومن احساس بوحدة الكون والإنسان وحدة تجعله جزاء من الكيان الحي الخالد ) (43) .

أما علاقة الخيال بالموسيقى فلا يحتاج الى توضيح ، ففضلا عما يضطلع به الخيال من تصوير عن طريق إقامة الرموز و الصور الحسية كبدائل للصور الذهنية ، يقوم بأسلوب آخر من التصوير معتمدا الأصوات و الأنغام الموسيقية التي تحتوي عليها اللغة باعتبارها أصواتا ، فضلا عن كونها صورا ، وهذه الموسيقى التي تنشأ من تناغم الأصوات ، و إيقاع الألفاظ بمقاطعها وحروفها يمكن أن تثيرنا وتؤثر فينا عن طريق حاسة السمع باعتبارها الحاسة الأولى التي تخاطبها الأصوات .

وقد بحث توماس سترن اليوت في مثل هذا الخيال الذي يتوسل بموسيقى الألفاظ أو اللغة ليثير إنفعال الملتقى ويحرك مخيلته ، وهو مايسمى بالخيال السمعي ، فاهتدى الى أن الشعر يؤثر في إيقاظ نوع من الخيال لمجرد موسيقاه ، فمثلا : عندما نسمع شعرا لا نفهمه ولاندرك معناه عن طريق العقل ، نرى صورا خيالية نتحسسها عن طريق السمع ، وهذه الصور تنشأ في أنفسنا من أثر الوزن و الإيقاع الموسيقي (44) ، وقد نسي اليوت أن يشير الى وقع اللفظة في ذاتها وما يحدثه جرسها وحروفها ومقاطعها من أصوات في إذكاء هذا الخيال بالذات ، أعني الخيال السمعي الذي يتحدث عنه هذا الناقد ، ولايخفى مايتضمن هذا الكلام من إشارة الي علاقة الموسيقى بالخيال و اللغة بصفة عامة .

وعلى إثر ذكرنا للخيال السمعي ، يمكن أن نعدد بقية أنواع الخيال كما حددها النقاد وفسروها ، ويبدو أن أول تصنيف لأنواع هذه الملكة هو ذلك الذي وضعه لونجينوس وهذا الأخير هو أول من أدخل كلمة ( خيال ) في النقد ، وكان ذلك في القرن الثالث الميلادي على الترجيح .

ولونجينوس هذا هو صاحب رسالة « روعة الأسلوب » ، وهو مستشار الزباء ، وإن كان النقاد مختلفين حول نسبة هذه الرسالة إليه . ولقد قسم الخيال الى نوعين متميزين : ( نوع يؤلف بين الأجزاء المتفرقة في الطبيعة ليخرج منها صورة جديدة ، من هذه المتفرقات لاتوجد في الطبيعة ، وخيال يخترع شيئا جديدا لا يوجد بأجزائه ولابكله في الطبيعة ) (45) .

فالنوع الأول هو مايسمى بالخيال الإبتكاري ، وأمّا النوع الثاني فهو الذي يسميه النقاد الخيال الإختراعي ، وفي الحقيقة لايوجد هناك خيال إختراعي بحسب مفهوم لونجينوس ، لأن الشاعر أو الإنسان لايمكن أن يتخيل إلا ماله وجود في عالم الحس ، أي أن الخيال لايمكن أن يصور إلا ما التقطته الحواس من الطبيعة وإختزنته القوة الحافظة لأنه كما يقول محي الدين بن عربي (ماتولد ولاتظهر عينه إلا من عالم الحس ، فكل تصرف يتصرفه في المعد ومات والموجودات ، ومما له عين في الوجود ، أولا عين له ، فانه يصوره في صورة محسوس له عين في الوجود ، ولكن أجزاء تلك

الصورة كلها أجزاء وجودية محسوسة لا يتمكن له إلا على هذا الحد (46) .

وإذن ففكرة لونجينوس عن الخيال الإختراعي خاطئة ، إذا لا يمكن للخيال أن (يخترع شيئا جديدا لا يوجد بأجزائه ولابكله في الطبيعة ، بل أن الشيء موجود في الطبيعة بأجزائه ، وإن لم يكن موجودا بكله ).

وأما تقسيم كولريدج للخيال فقد سبقت الإشارة إليه ، وقد كان تقسيمه هذا بمثابة نظرية أرست دعائمها جميع الدراسات الأدبية التي تناولت مفهوم الخيال عند هذا الشاعر الناقد . ولقد فتح علم النفس الحديث المجال واسعا أمام النقاد لكي يأخذوا بعض مصطلحاته ويوظفوها في النقد ، وأصبح الخيال عندهم أنواعا شتى منها : الخيال العلمي ، و الخيال الأدبي ، والخيال الجمالي ، و الخيال المنتج ... إلخ ، وقد ربط علماء النفس الخيال بحواس المعرفة ، كما ربطوه بالفكر وعمليات الفهم و الإدراك و التذكر ، فوجد مايسمّى بالخيال البصري ، و الخيال السمعي و الخيال العضلي ، و الخيال اللمسي و إلخ (47)، ولكن الذي يهمنا نحن هو الخيال الإبداعي الذي يقيم علاقات جديدة غير مألوفة بين أشياء متباعدة ، تبهر القارئ ، وتستثير خياله (48) ، وهذا هو الخيال الخلاق الذي ( يخرج من الصامت صورا تفيض بالحياة ، ويحول المحسوس الى معنى والجماد الى مدرك وجداني تهتز له النفس ، فترى المحسوس المجسم ، وقد تحول الى فكرة متموجة جائمة تنعم بجمالها الفني ، وقوتها المعنوية ) (49)، وهو - لكي يبلغ ذلك - عليه أن (يفك المادة قبل أن يعيد خلقها ، لأنه ليس مرآة ، بل مبدأ خلق) (50)، أي أن الخيال الإبداعي لا يكتفي بنقل الواقع أونسخه كما تفعل آلة التصوير الفوتوغرافي ، وإنما يهدمه لعيد تركيبه من جديد في صورة فنية فيها حيوية في الإبتكار ، وخصوبة في التصوير ودقة في التعبير (51) ، وهو في كل ذلك لايخرج عن منابعه الأصلية التي يستمد منها مادته الأولية، وهي منابع يمكن إجمالها في العبارة التالية :( إن الرصيد المختزن في العقل من الصور و المناظر و التجارب وأنواع المحسوسات من سمعية وبصرية وغيرها ، كل هذا هو المنبع الذي يستمد منه الخيال مادته الأولية التي ينسج منها صوره وينظم عقوده . وهذا الرصيد يرجع إلى نوع الحياة من ترف وحضارة أو تقشف وبداوة ، وإلى غزارة المعارف ، أو ضآلتها والى مدى

الإرتشاف من مناهل التاريخ و القصص ، فلهذه المناهل أثر قوى في تغذية الخيال وحفزه وإرهافه [52] .

هذه إذن هي طبيعة الخيال الشعري الذي يستطيع أن ( يستحوذ على خزين الصور الحسية المكدسة في الذاكرة ، وعندما يكون محكوما بهدف فني يقدر أن يربط بينهما في أنماط جديدة مبهجة ، وهو لايقدر بالطبع أن يبتكر شيئا جديدا بالمرة ، لأن مادته جميعا تأتي من خبرة حسية ، ولكنه يستطيع السمو فوق الواقع التاريخي) [53] ، وذلك حين يقوم بتكسير الحاجز الذي فصل المادة عن العقل ، ويحول ماهو خارجي داخليا وماهو داخلي خارجيا ، فيجعل من الطبيعة فكرا ، ومن الفكر طبيعة ، وهذه إحدى خاصيات الخيال الشعري [54] .ولكن ماعلاقة هذ الخيال بالصورة الشعرية ؟ ..

لقد سبقت الإشارة الى أن الخيال هو أداة الصورة ومصدرها ، به تتشكل ، وبواسطته تنفذ إلى مخيلة المتلقى ، فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة ناقلة إحساس الشاعر تجاه الأشياء ، وإنفعاله بها وتفاعله معها ، وهذه هي الصورة الأصلية . إن للخيال الشعري القدرة على توحيد الفكرة و الشعور في وحدة شعرية [55]، وهذه الوحدة هي الصورة أو مجموعة الصورة أو مجموعة الصور التي تتكون منها القصيدة، وانما أكدنا حسية الصورة الشعرية لان الشعر كما يقول هيوم : (ليس لغة تجريد ولكنه لغة بصرية محسوسة، تجسد - دائما- الاحساسات ، وتسعى - دائما- إلى عرقلة الملتقى، وجعله يرى باستمرار شيئا فيزيقيا لتمنعه من الانزلاق الى عمليات التجريد ، لأن التجريد هو لغة العقل ، بينما الحس هو لغة الشعر [56]، وهو منبع التخيل ، يخلق الصورة ويكتشفها، والصورة انما هي نتاج فاعلية الخيال، ولكن هذه الفاعلية لا يمكن أن تبرز قوتها وقيمتها الا من خلال الصورة الشعرية المبتدعة التي استحال فيها الخيال والشعور والفكر شيئا واحدا، وسما بها الشاعر عن حرفيه معطيات الواقع باعادة تشكيلها بغية تقديم رؤية جديدة ومتميزة لهذا الواقع نفسه [57].

وفي الحقيقة إنه لا يمكن أن نتحدث عن شيىء اسمه صورة شعرية مالم نتحدث في الوقت نفسه عن الخيال، لأن هذه الصورة انما هي نتاج له، ولا يمكن أن نتصور

شاعرا بلا خيال أو شعرا بلا صورة. وإذن (فلا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها،،، لأن الشعور سيظل مبهما في نفس الشاعر، فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة ) (58) . إن الشعر يقوم في الأساس على التصوير ، حيث تتحول العواطف والمشاعر إلى صور تؤثر فينا بأطيافها وأشباحها، إذ نراها مجسمة أمام أعيننا في أشكال وهيئات ، وبظلال وألوان، تستثير مخيلتنا وتشدنا إليها بقوة، وتجبرنا على الاستجابة للعاطفة الشعرية. ولم يكن هذا ممكنا لولا خيال الشاعر الذي فرض إرادته الفنية على تلك الأشباح والأطياف والظلال والألوان، وطبع فيها عواطفه ومشاعره، فأصبحنا نراها ونحسها، وربما شممناها وتذوقناها ولمسناها، وهذا يحدث عندما يتضافر الخيال مع بقية الملكات وجميع الحواس، إذ (ليست الألوان والأشكال وحدها هي العناصر الحسية التي يتجذب الشاعر ، بل ان الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية لأن العقل لا ينفذ الى الطبيعة من خلال النظر فحسب، وهو لا يتحرك في نطاق المرئيات وحدها،،، وانما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة، وكل الصفات ، سواء كانت مرئية أم غير مرئية ) (59) .

ولا ينبغي أن يفهم من كلامنا هذا أننا نشيد بهذه الملكة ونعظمها على حساب الملكات الأخرى ، لأنها ملكة خلاقة وايجابية . كلا .. بل إن لهذه الملكة وجها آخر سلبيا لا يمكن اغفاله ولا بد من الحذر منه ، بل ولا بد من رفضه، واخراجه نهائيا من دائرة المفهوم الصحيح للخيال الشعري. وهذا الوجه السلبي للخيال يتجلى بوضوح في خروجه عن المألوف، ومناقضته للشعور والعقل ، وتجافيه عن قوانين الحياة وسننها الطبيعية، فمثل هذا الخيال ليس سوى ضرب من الهتر والاوهام الشاردة المنحرفة، والعبث الفني ، والفوضى الفكرية . (فاذا خلا الخيال من الحقائق كان هشا، واذا بعد عن الطبيعة كان وهما وضلالا وإذا تجرد من الوجدان كان تصويرا خاليا من الحياة ، فالخيال الذي ينبع من الوجدان ، ولايرتكز إلا على التشبيهات الخارجية أو الإتفاقية يكون أقرب الى الأوهام ) (60) ومع ذلك كله يبقى أن نقول : إن ( أي مفهوم للصورة الشعرية لايمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه

، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس فيها ، ومن خلالها فاعليته ونشاطه ) [61] . وهذا ماحاولنا أن نكشف عنه في السطور السابقة حين تحدثنا عن مفهوم الخيال الشعري ووضحنا طبيعة العلاقة بينه وبين الصورة الشعرية ، وأشرنا الى بقية علاقتنا بعناصر العملية الإبداعية الأخرى كالعاطفة و اللغة و الموسيقى كما ألمحنا الى مايوجد بينه وبين بقية حواس المعرفة من روابط وأواصر وثيقة يصعب تحديدها .

***

# هــوامــش

1) - النقد الأبي الحديث ،د . محمد غالي هلال ، دار الثقافة - دار الدعوة ، بيروت 1973 ص : 410 .

2 ) - الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، د . محمود قاسم ، معهد البحوث و الدراسات العربية ، القاهرة ، 1969 ، ص :05

3 ) - كوليدج (سلسلة نوابع الفكر الغربي ) ، د . محمد مصطفى بدوي ، دار المعارف ، مصر ، د . ت ص 85 .

4 ) - المرجع نفسه . الصفحة نفسها .

5 ) - التصوير و الخيال ( موسوعة المصطلح النقدي ) ، تأليف ل . بريث ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيدللنشر ، الجمهورية العراقية ، ص 50 .

6 ) - النقد الأدبي الحديث ، ص 411.

7 ) - الصورة الأدبية ، د . مصطفى ناصف ، ط2 ، دار الأندلس ، 1981 ، ص 30 .

8 ) - كولريدج ( سلسلة نوابع الفكر الغربي ) ص 37

9) - الصورة الأدبية ، ص 30. أنظر : كولريدج ، ص 87 ومابعدها .

10 ) - كولريدج ( سلسلة نوابع الفكر الغربي ) ، ص 88 .

11 ) - نظريات الشعر عند العرب ( الجاهلية و العصور الإسلامية ) ، د . مصطفى الجوزو ، ط1 ،

دار الطليعة ، بيروت ، 1981 ، ص 115 / 116 .

12 ) - الصور الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، د . جابر أحمد عصفور ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1974 ، ص 65 .

13 ) - المرجع نفسه ، ص 34 .

14 ) - المرجع نفسه ، ص 430-

15 ) المرجع نفسه ، ص 80 و ص 430 -
16 ) النقد الأدبي الحديث : أصوله و إتجاهاته ، د . أحمد كمال زكي ، ط2 ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، 1981 ، ص 122 .
17 ) - الصور الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص 361 .
18 ) - المرجع نفسه ، 360 .
19 ) مناهج البلغاء وسراج الأدباء ، صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، ط2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1981 ، ص 89 .
20 ) - الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، ص 05 .
21 ) - الصورة الأدبية ، ص 31 .
22 ) - النقد الأدبي الحديث ، ص 410 .
23 ) - الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص 416
24 ) - المرجع نفسه ، ص 9 .
25 ) - المرجع نفسه ، ص 77 .
26 ) - الصورة الشعرية ، تأليف دي لويس ، ترجمة : د. أحمد نصيف الجناني، مالك ميري سليمان ، حسن ابراهيم ، دار الرشيد للنظر ، الجمهورية العراقية ، د. ت، ص 73 .
27 ) - كولريدج ( سلسلة نوافع الفكر الغربي ) ، ص 85 .
28 ) الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، ص 05 .
29 ) - النقد الأدبي الحديث : أصوله واتجاهاته ، ص 126 .
30 ) كولريدج ( سلسلة نوافع الفكر الغربي ) ، ص 87 .
31 ) - فن الأدب ( المحاكاة ) د . سهير القلماوي ، مطبعة البابي الحلمي ، مصر ، 1953 ، ص 13 .
32 ) - الصورة الشعرية ، ص 79 .
33 ) التصور و الخيال ( موسوعة المصطلح النقدي ) ، ص 52 / 53 .

34 ) - فن الأدب ( للمحاكاة ) ، ص 126.

35 ) - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

36 ) - الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، د . أنس داود ، مكتبة عين شمس ، مصر ، د.ت ، ص 14 .

37 ) - الأصول الفنية للأدب ، عبد الحميد حسن ، ط2 ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1964 ، ص 107 .

38 ) - المرجع نفسه ، ص 101 .

39 ) - المرجع نفسه ، ص 149 .

40 ) الرمز الشعري عند الصوفية ، د . عاطف جوده نصر ، ط3 ، دار الأندلس ، بيروت 1983 ، ص 74.

41 ) - الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص 367

42 ) الصورة في الشعر العربي حتى آخر الثاني الهجرة ، دراسة في أصولها وتطورها ، د . على د . علي البطل ، ط2 ، دار الأندلس ، بيروت 1981 ، ص 26

43 ) - الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ص 215

44 ) - فن الأدب ( المحاكاة ) ، ص 110 ومابعدها .

45 ) المرجع نفسه ، ص 113

46 ) الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، ص 06

47 ) - الأصول الفنية للأدب ، ص 105 .

48 ) - الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، د . عبد القادر القط ، ط2 ، النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، 1981 ، ص 418

49 ) - الأصول الفنية للأدب ، ص 106

50 ) التصور و الخيال ( موسوعة المصطلح النقدي ) ، ص 51

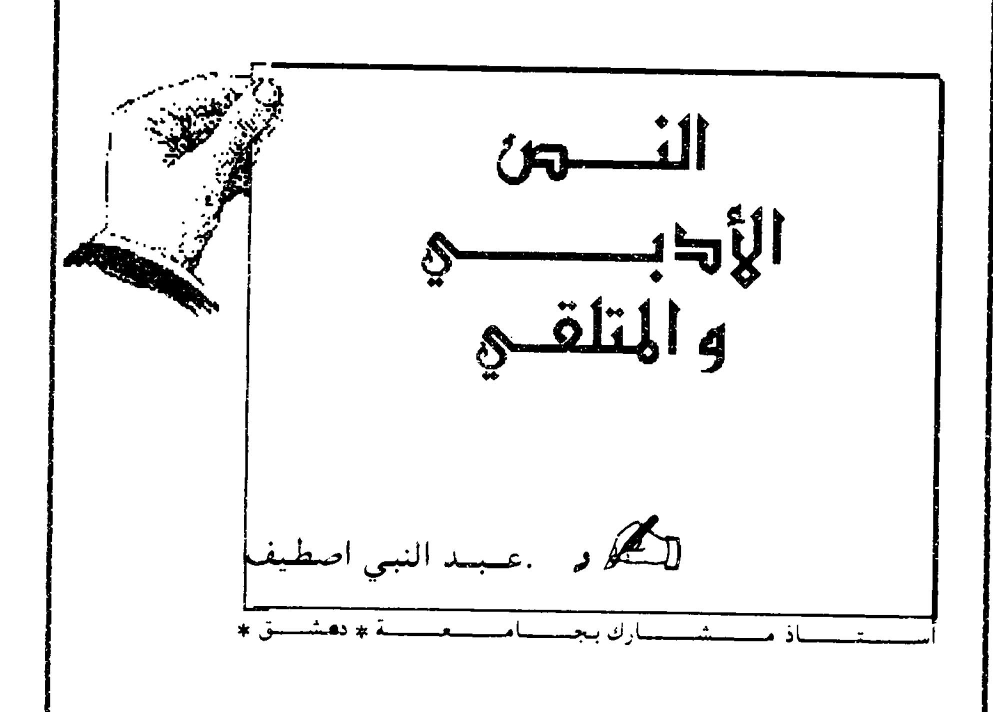
51 ) - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

52 ) - الأصول الفنية للأدب ، ص 101 .

53 ) - التصور و الخيال ( موسوعة المصطلح النقدي ) ، ص 17

54 ) - الصورة الأدبية ، ص 27 .
55 ) - الصورة الشعرية ، ص 133 .
56 ) - الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص 368 .
57 ) المرجع نفسه ، ص 18
58 ) - الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية ، د . عز الدين اسماعيل ط 3 ، دار الفكر العربي ، د . ت ، ص 136
59 ) - المرجع نفسه ، ص 130.
60 ) - الأصول الفنية للأدب ، ص 104 .
61 ) - الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص 18 / 19 .

بقلـــم :
الأخضـــر عيكـــوس
أستاذ مساعد بمكلف بالمحاضرات - جامعة قسنطينة -



النص
الأدبي
والمتلقي
د. عبد النبي اصطيف
أستاذ مشارك بجامعة * دمشق *

# أ - تحديدات

## 1 - أ - النص الأدبي :

الأدب فن جميل يتخذ من اللغة الطبيعية أداة له ، ويتبدى في صورة نصوص تتراوح بين الجملة ( المثل ) و المجلدات العديدة (روايات مارسيل بروست البحث عن الزمن الضائع ، ونجيب محفوظ الثلاثية ، وعبد الرحمان منيف مدن الملح ، ونبيل سليمان مدارات الشرق ) ، وهو بهذا المعنى إنشاء يتفاوت طولا وقصرا ولكنه يتمتع بحد أدنى من الإستقلال و الإكتفاء الذاتي ويشكل نظاما دلاليا متماسكا.

coherent signifying system يرتبط على نحو عضوي بالبني فوق الأدبية السائدة التي تسهم في تحديد دلالات مكوناته الصغرى فضلا عن دلالته الإجمالية . وعلى الرغم من تأدية اللغة الطبيعية في الإنشاء الأدبي وظائف مختلفة ومتعددة فان ما يمنحه أدبيّته Literariness ويدخله بالتالي في نادي الفنون الجميلة ، سيادة الوظيفة الجمالية فيه Aesthetic Function لسائر الوظائف الأخرى [1] ، و الحقيقة أن سر احتفاء القارئ بهذا الإنشاء يكمن أساسا في هذه الوظيفة التي تنطوي عليه التجربة الفنية التي يجسدها النص الأدبي .

ذلك أن النص الأدبي لايعدو كونه رسالة message يبثّها مرسل Addresser الى مستقبل أو متلق Addressee ما ، مستندا في ذلك الى نظام ترميزي Code مشترك ، كليا او جزئيا ، بينهما ويقوم هذا المتلقي على أساس منه بفك شيفره الرسالة واستيعابها ، كليا أو جزئيا تبعا لدرجة تمكنه من النظام الترميزي ومستوياته المختلفة ، ومن ثم الإستجابة لها تبعا لهذا الإستيعاب [2] .

ومعنى هذا أن عملية الإنتاج الأدبي تنطوي على عملية توصيل يقف على طرفها قضبان تصل بينهما قناة Channel تبدو في ظاهرها طريقا باتجاه واحد ينطلق من قطب المرسل وينتهي بقطب المتلقى ، يبدأ بالقطب المبادر الذي هو المرسل أو المخاطب

أو المتكلم أو المتحدث أو الكاتب أو المنتج أو المبدع أو الخالق و ينتهي بالقطب السالب المستجيب لهذه المبادرة ، و الذي هو المرسل إليه أو المخاطب أو السامع أو المصغى أو القارئ ، أو المستهلك او المتذوق - تختلف المسميات والمسمى واحد في كل من طرفي عملية التوصيل الأدبي ، ولكن ان هو إلا اختلاف المنظور الى العملية الأدبية الذي يقود الي إختلاف المصطلح ، واختلاف مواضع التوكيد ، واختلاف تقدير الأهميه المعزوة إلى هذا الطرف أو ذاك .

ولكن الملاحظ أن ثمة ميلا غالبا لدى دارسي الأدب ونقاده الى النظر الى الأول علي أنه طرف يقوم بفعل يتصف بالإيجابية وروح المبادرة وتسامي الوعي ووضوح القصد و الرغبة في التأثير في الطرف الآخر ، والنظر الى القطب الثاني على أنه طرف سلبي يتابع في فعله ووعيه وقصده واستجابته الطرف الأول ، وذلك أنه مجرد منفعل قنع من مجد الفعل بردّة الفعل لأنه أقصي ما يسمح له موقعه به .

و الحقيقية أن التفحص الدقيق لطبيعة الثاني أو الطرف الأخير هذا وهو المتلقي يكشف عن أهمية لايمكن تجاهلها ، وأن الدراسة المتمعنة لجوانب دوره تبين عن دور إيجابي فاعل ومؤثر لايمكن إغفاله . وعلي الرغم مما يبدو مبالغة في زعم بعصهم أن هذا الدور محدّد يرتقي بصاحبه الى أكثر من دور المشارك الفعال في عملية الإنتاج الأدبي ذاتها فان من الواضح أن للمتلقي دورا مهما في عملية الإنتاج الأدبي وأنه جدير بالبحث المتأني الذي ينبغي أن يقود الى توضيحه في مختلف أطوار عملية الإنتاج الأدبي :

- طور ماقبل الإنتاج [3] Pre-production stage
- طور الإنتاج [4] Production stage
- طور مابعد الإنتاج [5] Post - production stage

مثلما يقود بالتالي الى إعادة التوازن للعملية الأدبية ذاتها . وذلك أن إستعادة حقوق المتلقى [6] كاملة في هذه العملية لايمكن إلا أن يعود بالفهم الأعمق والأغني و الأشمل للنص الأدبي، موضع العناية الأكثر جدوى إنتاجا واستهلاكا ، خلقا وتذوقا ، كتابة وقراءة ، إرسالا واستقبالا بثا وتلقيا ، لأنه يعيد التكامل الذي طالما إنتظرته

النظرية النقدية بين القطب الفني الذي هو نص المؤ لف ، و القطب الجمالي الذي هو تحقيق هذا النص الذي ينجزه القارئ أو المتلقي على حد تعبير ولفغانغ إيزر [7] كبير النقاد الألمان الإستقباليين المعاصرين الذي نذر نفسه لدراسة عملية التفاعل بين النص و القارئ

## 1 - ب - المتلقـــي

المتلقي قطب مهم وأساسي وحيوي وفاعل في عملية التوصيل الأدبي ومن الأهمية بمكان تحديد هويته قبل المضي الى تلمس جوانب دوره في أطوار عملية الإنتاج الأدبي الثلاثة .

ثمة بداية المتلقي بوصفه مفهوما مطلقا مجردا عن الزمان و المكان و الشروط الدنيوية التي تحيط عادة بعملية التوصيل الأدبي . وهناك بعد ذلك « المتلقي الفعلي » الذي يتلقى النص الأدبي - الرسالة فعلا في لحظة زمنية ما ، وفي فسحة مكانية ما ، وضمن شروط دنيوية محددة تشكل السياق الأوسع الذي تحقق فيه عملية التوصل الأدبي . ومن الواضح أن هذا المتلقي يمكن أن يكون متلقيا عاديا لايملك إلا الحدود الدنيا من متطلبات الوقت و الخبرة التي تفرضها عملية التلقي مثلما يمكن أن يكون متلقيا رفيع المستوى مسلحا بأرقى تطورات المعرفة ، يتيسر له الوقت و الخبرة و التسهيلات المختلفة التي تجعل من تلقيه عملية معقدة متطورة مدروسة ومنظمة ذات جدوى معرفية ، ويمكن أن يكون كذلك بينهما يتحدد موقعه تبعا لما يتاح له من وقت وخبرة وتسهيلات وتأهيل .

واذا ماغادر المرء المتلقي المطلق و المتلقي الفعلي يجد نفسه إزاء متلق ثالث هو « **المتلقي الضمني** » الذي يضعه المرسل أو المؤلف نصب عينيه عندما ينتج نصه . وهذا المتلقي المفترض من جانب منتج النص الأدبي هو في حقيقة الأمر متلق غير فعلي وإن كان يمت بصلة الى الواقع الذي يعيشه المنتج زمنا ومكانا وشروطا دنيوية ، وهو يتشكل في وعي هذا المنتج نتيجة خبرته المتراكمة من تجارب تلقي نصوصه السابقة من المتلقين الفعليين علي إختلاف مستويات تأهيلهم وقدراتهم ومهاراتهم ،بصرف النظر عن تقويمه لهذه التجارب وموقفه منها .

وهناك بعد هذا وذاك وذلك « **المتلقي المثالي** » الذي يرجوه بل يتمناه كل منتج ، متلق قادر وهم في المنتج ، على أن يتوحد تماما مع هذا المنتج في كل خطوة من خطوات انتاج النص الأدبي ، ويستهلك فيما بعد مايرغبه له هذا المنتج من سبيل ، ويتبين تماما مايريره له من حقائق ومقاصد، ويستمتع بعد ذلك بالنص ويفيد منه كما خطط له منتجه وباختصار إنه المتلقي المنتزع من نفس المنتج الذي يحلم به في ممارسته للعملية الأدبية .

وفضلا عن كل ماتقدم من أنماط المتلقى يمكن للمرء أن يضيف نمط الكاتب - المتلقي الذي يؤدي دور المتلقي لنصه بعد إنتاجه ويحاول أن ينظر إليه بعينه بعد أن قاربه المنتج . فحتى أكثر المنتجين من الكتاب عفوية يقرأ نصه مرة واثنين وثلاثا وأربعا وربما عشرا وقد يقرؤوه أكثر من ذلك إن كان من المحككين الذين ينفقون الأعوام في تنقيح نصوصهم وتجويدها الي أن يرضوا عنها بوصفهم متلقين خبيرين ويقدموا على نشرها فيما بعد .

و الحقيقة أن كلا من هؤلاء المتلقين يمكن أن يكون داخليا insider مثلما يمكن أن يكون خارجيا outsider ،فالمتلقى الفعلي على سبل المثال يمكن أن يكون داخليا كأن يكون كاتبا زميلا من جنس المؤلف ( ذكرا أو أنثي ) ومن عرقه ( أفريقيا أو اسيويا ) ومن قومه ويمكن أن يكون خارجيا غير زميل ، وليس من جنس المؤلف ، ولامن عرقه ولامن قومه ، ومع أن خارجية المتلقي هذه تبدو للبعض عائقا مهما في طريق التلقي المرجو للنص الأدبي فانها يمكن أن تكون في الوقت نفسه مصدر غني وعمق وتنوع في هذا التلقي تُردّ في العادة الى إختلاف المنظور وآفاق التوقعات وتجارب التلقي السابقة وظروف التكوين الثقافي وغير ذلك مما يباين فيه الخارجي الداخلي عادة نتيجة الظروف الموضوعة المحيطة بكليهما .

****

## 2 - في البحث عن دور للمتلقي :

### 2 - 1 في البدء كان التلقي ، المتلقي في طور ماقبل الإنتاج :

ليس على المرء أن يخوض نقاشا عميقا ليدلل على أسبقية أي من فعلي الإنتاج أو التلقي لأنه لن يكون موفور الحظ في التوصل الى نتيجة مرضية أكثر ممن يود أن يحدد الأسبقية الزمنية لكل من الدجاجة والبيضة . ومع ذلك فان بوسع المرء أن يشير الى أن منتج النص الأدبي هو متلق له أولا . وربما كان من الأهمية بمكان التذكير بان هذا المنتج ليس متلقيا عاديا بسبب من وعيه السامي بأداة هذا الفن وسبل تعبئته نظامها لأداة اي من وظائفها المختلفة وبخاصة الوظيفة الجمالية التي تميز النص الأدبي وتمنحه أدبيته بسيادتها فيه لسائر الوظائف الأخري .

وأكثر من هذا فان الناظر الى طريقة اكتساب هذا المنتج للغته الأم يتبين له أن هذا المنتج - مثله في ذلك مَثل أي فرد منا - إنما يكتسبها ويتمكن من نظامها الخاص بها في مستوياته المختلفة ( الصوتية والفونولوجية ، و المعجمية، و الدلالية، و لصرفية، و التركيبية، والإنشائية ) من خلال ممارسته اليومية لسلسلة لانهاية لها من فعال التلقي . ذلك أنه في حقيقة الأمر إنما يتلقاها نصوصا في أسرته ، وفي حيه ، في مدرسته ، وفي عمله ، وفي مختلف وجوه حياته الممتدة من المهد الى اللحد . هذه النصوص المتلقاة يشكل كل منها ممارسة دلالية متماسكة -Coherent signifyi ng prqctce تنتج معنى متوخي بالإعتماد على النظام اللغوي الخاص بتلك اللغة أو اسماه فرديناند دوسوسور بـ « langue » -هذا النظام الذي يتنامى بناؤه التدريجي ي نفس الفرد ويشكل في نهاية المطاف بنية محددة ينتج من خلالها إنشاءه الخاص به أ،و كلامه ، أي الـ ( parole ) في مصطلح سوسور ويستطيع بمقدار تمكنه مه أن فكر باللغة ويعبر ويتواصل مع الآخرين بتلقي نصوصهم مع الموروث الثقافي المدون بها تلقي النصوص المنتجة عبر العصور . ومعنى هذا أن النظام اللغوي الخاص بلغة ما ، و الأساس في عملية تلقي النصوص وفي إنتاجها وبثها . في كتابتها وقراءتها . ولكنه

لايمارس وظيفته هذه بوصفه نظاما مجردا واضحا محددا في نفس ممارس اللغة ، قدر ممارسته لوظيفته هذه من خلال صوره التي يتجسد لنا فيها ، ويتحول بها من طور الوجود بالقوة potenial stage الى طور الوجود بالفعل ، أي من خلال النصوص التي يتيسر للمرء الإطلاع عليها ، وقراءتها ، وإستيعابها و تمثيلها و يتاح له فيما بعد إنتاج نصوص نظيرة لها .

والذي يحدث أن هذه النصوص لاتشكل المعايير و المقاييس والأعراف التي يتلقى المرء وفقا لها نصوص الآخرين ، وينتج ويبث نصوصه الخاصة به تبعا لها وحسب ، بل تكون كذلك المادة الأولية التي يستخدمها في إنتاجه لنصوصه . إنها الحجارة التي يلتقطها هذا الباني الجيد مما اندثر من أبنية من هنا وهناك ويستخدمها في إشادته لبنائه الخاص وفق المخطط الذي أعده في نفسه إسنادا الى تجربته وخبرته من إطلاعه على الأبنية المشيدة من قبل بطريقة من الطرق [8].

ومعنى هذا أن شقّ المتلقي في نفس منتج النص الأدبي يشارك مشاركة فعالة في إنتاج هذا النص . وباختصار شديد يمكن القول إن ما يتلقاه منتج النص الأدبي يحدد الي درجة بعيدة مايكتبه فيما بعد، والنص الأدبي الذي ينتجه ليس غير « فسحة متعددة الأبعاد تتزاوج وتتصارع فيها كتابات ليس من بينها واحدة أصيلة ، إن النص نسيج من المقبوسات ، ناشئ عن ألف مصدر ثقافي[9] تلقاها صاحبه بصورة من الصور في طور مامن أطوار حياته السابقة لإنتاج نصه .

وإذا ما غادر المرء شق التلقي الذي قدت النفس بينه وبين المنتج فانه يستطيع أن يتبين أن الملتقى هدف غير معلن لعملية التوصيل الأدبي التي يطلق المنتج شارة بدئها . فالمنتج إنما يبث نصا يقصد به متلقيا مايتلقاه ، ويعجب به ، ويفيد منه ، ويعجب من ثم بصاحبه فيتلقى نصوصه الأخرى السابقة و التالية لهذا النص ، ويتحول بالتدريج الى نصير لهذا المنتج يشترى كتبه ، أو يحضر محاضراته ، أو يتبع إختباره، يلاحقه بضروب الإطراء و التشجيع و المناصرة و المنافخة عندما يحاول خصومه أو منافسوه النيل منه أو من نصوصه . وهو بهذا يؤثر في ناشره بشكل مباشر فيجعله يقدم شروطا أفضل للنشر ، ويقدم عوائد أسخى . إن هذا المتلقى هو طريق المنتج الى محراب

الخلود من جهة ، وسعادة الدنيا من جهة أخرى .

و المتلقي إذا كان ماتقدم يؤثر في عملية إنتاج النص نفسها حتى قبل بدئها فهو بداية يحدد اللغة الطبيعية المستخدمة في إنتاجه (وخاصة لدى المنتجين المتعددى اللغات) فرواية عربسيك لأنطوان شماس [10] وهو من فلسطيني الأرض المحتلة عام 1948 ، أنتجت بالعبرية لأن منتجها العربي وضع في ذهنه متلقيا معينا هو القارئالعبري ولو لاذلك لأنتجها بالعربية لغته الأم ولغة أهله الذين يسعون للتشبث بوجودهم بشتى السبل .

وهو كذلك يحدد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المنتج وبخاصة عندما يكون المنتج ممن يمارسون إنتاج نصوص أدبية تنتمي لأجناس أدبية مختلفة من مثل ( إليوت الذي كتب الشعر و المأساة و الملهاة ، وجبرا الذي كتب الرواية و الشعر ، ويوسف إدريس الذي كتب الرواية و القصة الصغيرة و المسرحية ، وغيرهم ) ، ذلك أن كثيرا من الكتاب يتحولون من جنس أدبي إلى آخر رغبة في إستقطاب شريحة من المتلقين ، وثمة بعد ذلك الموضوع أو theme الذي يستخدم مطية لإرسال مضمون معين الى متلق معين ، و المواد الأولية المختلفة التي يحرص المنتج في إختياره لها ، على أن تكون من القواسم المشتركة بينه وبين المتلقي المقصود بالنص المنتج ، وطريقة تناول هذه المواد وصياغتها على نحو مايحمل معه دلالة مايود المنتج أن يبلغها لمتلقي وتؤثر فيه على نحو يدفع عملية الإنتاج الأدبي خطوات إيجابية إلى الأمام . والملتقى بعد ذلك يحدد مكان النشر وزمانه وكلاها يسهم على نحو او آخر في تحديد جوانب معينة من النص الأدبي . إن جميع ماتقدم هو في ظاهره خيارات تتيسر للمنتج الذي يبدو وكأنه يقرر بنفسه مايختار، والذي يستحضر في واقع الأمر متلقيه في جميع مايقرر من خيارات، وبالطبع فان عددا كبيرا من الكتاب يزعمون أنهم إنما يكتبون لعصر غير عصرهم ، ولمتلق غير متلقي هذا العصر ، وربما بدا هذا حقا وصدقا، ولكن المرء يميل الي الإعتقاد بأن هؤلاء الكتاب لايمكن أن يماروا في أن هناك في أذهانهم ، وفي نفوسهم وفي رغباتهم تصورا مالمتلق ما لنتاجهم ، لايمكن أن يتخلوا عنه مهما كانت درجة تمحورهم حول ذواتهم .

. وهكذا يتبين أن للمتلقي حضورا لايمكن تجاهله في نفس المنتج حتى قبل أن يشرع في عملية إنتاجه لنصه - حضورا يجعل منه شريكا كاملا لهذا المنتج في كل ما يقوم به من خيارات تشمل كل جوانب النص الأدبي ومستوياته . وهو أمر ليس بمستغرب إذا ماأدرك المر أن الكلمة كما تشير الى ذلك ميخائيل باختين « فعل ذو وجهين » ، تتحدد بصاحبها و المقصود بها بالتساوي . «أنها منطقة يشترك فيها المخاطِب و المخاطب ، و المتحدث و محاوره [11] . ولاننسى أن وحدة هذا الفعل، وتكامل هذه المنطقة لايمكن أن يتحققا دون التواصل الحقيقي .

## 2 - ب - المتلقي في طور الإنتاج

على الرغم من أن منتج النص الأدبي لا يكف عن كونه متلقيا للنصوص الأخرى وبالتالي لايكف عن ممارسة دوره كمتلق في التأثير في عملية إنتاج نصوصه على هذا النحو أو ذاك ، فانه عندما يدخل في إنتاج نص أدبي يركز دوره هذا على هذا النص الذي يغدو بؤرة تستقطب التأثيرات المختلفة لعدد من المتلقين بمن فيهم المنتج نفسه .

فالمنتج بداية أول من يتلقى نصه بكامله أو مجزءا، وبناء علي تلقيه هذا نراه يقوم بجملة من الأمور التي لم تعد اليوم سرا يخفى على أي دارس لعملية الإنتاج الأدبي ، وأكثر من هذا فان منتجي النصوص الأدبية غالبا ما يقرون بقيامهم بهذا بل يصرحون بذلك ، وربما يسجلونه في دفاتر ملاحظاتهم وييسرون بذلك فرصة دراستها على متتبع عملية الإنتاج الأدبي عن كثب .

ان الحذف و الإضافة اللذين يقوم بهما المنتج في أثناء انتاجه لنصه، و التصحيح و التنقيح ، بل وربما إعادة الكتابة الجذرية للنص المنتج، [12] وغير ذلك مما يمارسه منتج النص على نحو دائم وطبيعي إنما تنجم جميعا عن عملية إختبار في التلقي يجريها المنتج نفسه عندما يضع نفسه موضع المتلقي ويسعي الى النظر الي النص بنفسه ويجري مايجري عليه من تغييرات لاحقة نتيجة ما يوحي له هذا المتلقي به من نصائح وتوصيات .

وفضلا عن تاثير هذا المتلقي الكامن في نفس كل منتج ثمة المتلقون الأخرون من أهل واصدقاء ممن هم موضع ثقة المنتج و الذين يكاشفونه بما يرون أنه ضروري للإرتقاء

بنصه علي النحو الذي يرضي طموحه وطموحهم فيه . ولا ينسي المرء في هذا الموضع مايمكن أن يؤديه المحرر الخاص بالمنتج أو editor من دور بوصفه متلقيا معنيا عناية خاصه بالنص المنتج ونجاح إستقباله وحسن تلقيه من قبل شريحة واسعة من جمهور المتلقين وهو حريص على ذلك كله أشد الحرص مادام نجاح هذا التلقي واتساع دائرته يشكل مضمونا جيدا لإستمراره في عمله كمحرر .

وهناك من هذه الدائرة الخاصة بالمؤلف واهله وأصدقائه ومحرره من المتلقين دائرة أوسع تشمل الناشر الذي ينوي نشر النص المنتج و المتلقين المرتبطين به بعلاقات إستشارية مهنية أصبحت اليوم جزء أساسيا من مؤسسة النشر المعاصرة .وربما كان من أبرز مايميز تأثير المتلقي هذه الدائرة انه تاثير لايملك المنتج دفعه بسهولة .ذلك أن عليه أن يأخذه مأخذ الجد ويتلقاه نعم التلقي ويعالجه بمرونة كبيرة و تفهم أكبر لماذلك من نتائج على عملية نشر النص المنتج الذي لايسعه إلا أن يرضي الناشر ومستشاريه على نحو ما حتى يستطيع الخروج الي الدائرة الأوسع من المتلقين وهم جمهرة القراء المولين الأساسين لعملية الإنتاج الأدبي .

وفضلا عن الناشر ومستشاريه من المتلقين ثمة متلق مهم آخر هو الرقيب السياسي الذي غالبا مايمارس تأثيره المسبق في أثناء عملية الإنتاج حذرا محايثا بفعل ا لكتابة نفسها ، ويمارسه فيمابعد عندما يدفع النص المنتج إليه ليجيز نشره أو يحذف منه أو يوصي بتعديل ما ، أو غير ذلك .

وهناك بالطبع دائرة متلقي وسائل النشر الأخرى (كالدورية، والإذاعة و التلفزيون وغيرها الذين يمارسون تأثيرا مهما جدا في عملية انتاج النص لأنه تاثير يواكب هذه العملية خطوة خطوة وعلي نحو مستتر وربما غير واع . ذلك أن سعي المنتج لارضاء القائمين على هذه المؤسسات بوصفهم متلقين قادرين على إجازة نشر نصه يؤثر تأثيرا واسعا في نصه المنتج وعلى نحو لايمكن أن ينكره الا مكابر حتي ولو كان منتج النص من المتمردين او المنشقين .

الى جانب هؤلاء المتلقين يمكن للمرء أن يذكر المحكمين في لجان الجوائز التي قد يفكر منتج النص بترشيح نصه لها وماشابهها من لجان تقويمية ومايمارسونه من تأثير

مسبق في عملية الإنتاج الأدبي .

كما يمكنه أن يشير الى متلق النصوص السابقة للمنتج من النقاد ومراجعي الكتب و المنتدبين و الباحثين و الدارسين وما أفصحوا عنه من أراء إيجابية أو سلبية وملاحظات ونصائح وتوجيهات ومآخذ وغير ذلك مما ضمنوه نقدهم المنطوق أو المكتوب الذي تناهي الي المنتج و الذي لايمكنه إلا أن يأخذه بالحسبان في أثناء عملية الإنتاج .

ولاشك أن النقاد الذين يظفرون بثقة المنتج و احترامه يمثلون أبرز المتلقين الذين يستحضرهم في أثناء ممارسته لعملية الإنتاج . ذلك أنه غالبا ما يأخذ آراءهم في نصوصه السابقة مأخذ الجد وخاصة عندما يلمس فيها حرصا على تطوير إنتاجه و الرقي به علي نحو يرضي طموحهم فيه .

## 3 - ب - المتلقي في طور ما ابعد الإنتاج :

إذا كان المتلقي في الطورين السابقين من أطوار عملية الإنتاج الأدبي يمارس تأثيره في الخفاء أو من وراء حجاب ، ولذلك فاننا لانكاد بالتالي نتبين هذا التأثير على نحو واضح وصريح مالم نعد الي مسودات منتج النص الأدبي ودفاتر ملاحظاته ، ويومياته وأوراقه الخاصة وغيرها ، فان تأثيره في طور مابعد الإنتاج ملموس وبين الى درجة لايمارى فيها .

وهذا المتلقي الفعلي (الذي يمكن أن يكون ناقدا بارزا ، أو مراجعا للكتب أو صحفيا يتلقط الجيد في عالم النشر ، أو كاتبا زميلا يفصح عن رأيه شفاهة أو كتابة ، أو ناثرا منافسا يبحث عن كتاب ناجح ، أو محكما في لجنة للجوائز أو سواها ، أو منتجا أو مخرجا تلفزيونيا أو سنمائيا ، أو مخرجا مسرحيا ، أو معدا للبرامج الثقافية في وسائل الإعلام المسموعة و المرئية ، أو منشطا ثقافيا في مركز ثقافي أو إجتماعي، أو دارسا أكاديميا ، أو مجرد قارئ يبحث عن المتعة و الفائدة ) هو في حقيقة الأمر من يملك مقدرات المنتج بيده ويتحكم بمصيره، ذلك أن إعادة نشر النص ، أو توقيع عقد جديد علي إنتاج نص أو نصوص لاحقة ، أو التفكير في إنتاج نص جديد ، أو حفز التفكير على تحويل النص المتلقى من مجال الي آخر ، أو إعداده للمسرح أو سواه ، أو غير ذلك من النتائج الملموسة منوط بهذا المتلقى . فضلا عما يمكن أن يتركه تلقيه هذا

من تأثيرات نفسية مختلفة في منتج النص الأدبي ، وما يخلفه في لاحق نتاجة ، وفي حياته وشروطها المادية و المعنوية بشكل عام . وربما كان من المهم الإشارة في هذا الموضع إلى التأثير المتبادل الذي يمارسه أفراد هذا النمط من المتلقي الفعلي فيما بينهم ، وتأثيرهم العام في التلقي الإجمالي للنص الأدبي المنتج .

وغنى عن البيان أن هذا التلقي الإجمالي ليس بالضرورة مقياسا موضوعيا للمكانة الفنية التي يمكن أن نعزوها للنص الأدبي . لأن التلقي الفعلي للنص الأدبي هو في أساسه تلق مفتوح غير محدود بزمان أو مكان أو لغة أو ثقافة ، ولأنه كذلك مرتبط وعلى نحو وثيق بجملة من العوامل الأدبية وفوق الأدبية التي يؤثر كل منها بمفرده أو متضافرا مع العوامل الأخرى في هذا التلقي . و المهم في الأمر أن هذا التلقي الذي يبتدئ في الاقبال على او الاحجام عن شراء الدوريةالتي تحتضن النص المنتج ، و الكتاب الذي يضمه ، أو في الكتابة عنه ( أو تجاهله ) أو في ملاحقة صاحبه بطلبات المقابلات و الحوار و القراءة العامة ( أو إهماله ) أو تقديم العروض المغرية لإعداده للإذاعة و التلفزيون أو السينما أو المسرح ، ( أو رفض العروض التي يقدمها صاحبه للقائمين على هذه المؤسسات ) يعني الكثير بالنسبة للمنتج و للأدب و للفن و للثقافة عامة .

ولنظر على أي حال في تأثير المتلقي في هذا الطور على نحو سريع جدا ، ولعل إشارة عجلى الى مايعنية حسن تلقي النص الأدبي في حياة منتجه كافية للتدليل على خطورة دور المتلقي في تقرير مصيره . إن هذا المتلقي هو الذي بدّل جذريا مقدارات كاتب مغمور يدفعه ضيق ذات يده الى أن يمضي مكرها عطلة عيد ميلاد عام 1945 في لندن بعيدا عن أسرته التي يئست من مستقبله ، وصديقته التي سافرت لقضاء الإجازة مع أهلها ، وحوّله بعد أقل من عامين الى نجم (بكل ما تنطوي عليه هذه الكلمة من دلالات ) تتهافت عليه وسائل الإعلام الجماهيري و الناشرون و المجتمع بمختلف مؤسساته طمعا في المشاركة في لحظات تألقه التاريخية ، أو بالأحرى ولادته بوصفه كاتبا ذا شأن يحمل اسم كولن ويلسون بعد نشره لكتاب «الخارج » **The outsider** عام 1956 (14)

وهو المتلقي نفسه الذي جعل روائيا وشاعرا ومترجما إنجليزيا مغمورا آخر هو د.م توماس D. M . Thomas يتحول مع مطلع الثمانينات من مجرد مدرس عاطل عن العمل أغلقت حكومة المحافظين مدرسته بغرض التوفير في ميزانية التعليم يعيش على تقدمه له دائرة التأمين الإجتماعي الى كاتب عالمي تتسابق شركات السينما لشراء حق إنتاج روايته الفندق الأبيض[14] The white hotel ، مثلما تتسابق شبكات التلفزيون و الإذاعة البريطانية و الأوروبية و الأمريكية لإجراء مقابلات وأحاديث معه ، ومعرفة كل صغيرة وكبيرة عنه وعن حياته وفنه ، أو لتسجيل قراءات بصوته لروايته التي غدا يُعرف بها ، ويتسابق القراء على إقتنائها ممهورة بتوقيعه . لقد غدا إقبال المتلقين على نصه الروائي كاتبا أثيرا لدى النقاد بعد ماكان يشكو من إعراضهم عنه ، وبات يزاحم قمما بارزة من الروائيين البريطانيين المعاصرين بعد أن كان مجرد كاتب محلي لايعرفه إلا الأصداقاء و الجوار وبعض القراء في منطقة عمله وناشره الذي غامر بنشر بدايته [15].

إن حسن التلقي هو الذي يدفع برؤساء تحرير الدوريات التي ينشرد فيها منتج النص الأدبي نتاجه الي إستكتابه من جديد ، ولربما الإلحاح عليه ليخص دورية مابهذا النتاج ، باذلين له مكافآت أسخى ورسوما أعلى ، ومفسحين له حيزا أوسع وصفحات أكثر في دورياتهم ، وميسر له حرية أكبر سواء أكان ذلك في مجال التجريب الفني أم في مجال حرية التفكير و التعبير عامة . وهو الذي يفتح أمام منتج النص الآدبي أبوابا أخرى للشهرة و الرزق وبالتالي للمزيد من الإستقلال المادي والفكري و الفني من مثل الدعوة للمحاضرات العامة ، أو الأمسيات الأدبية ؛ و المقابلات المأجورة أو التي يثاب عليها شهرة ورواجا ينعكسان على مبيعات نتاجه ؛ و الإستشارات الفنية وسواها من مؤسسات النشر ، أو الدوريات ، أو المؤسساتالتعليمية أو التربوية أو الثقافية أو الإعلامية ؛ و المشاركات المختلفة في الندوات ولجان التحكيم وغير ذلك مما ينعكس علي حياته عامة وعلى عملية إنتاجه للنصوص اللاحقة .

إن حسن التلقي هو الذي يغري الناشر بأصدار طبعة جديدة من الكتاب أو ربما إصدار طبعة شعبية رخيصة واسعة الإنتشار ، وهو الذي يغري محررى سلاسل الكتب

الدورية بادراجه فيها ، وهو الذي بخلق الحافز لدى المنتج على التفكير في كتابة نصوص جيدة ، وهو الذي يدفع الناشر الى تحسين معاملته مع المنتج وربما تحسين شروط وزيادة فرصه امامه ، وهو الذي يغري مخرجا أو منتجا بالتفكير في تحويل النص المنتج الى مسلسل إذاعي أو تلفزيوني . أو الى فيلم سنيمائي ، أو غير ذلك مما يعني في نهاية المطاف تحولا خطيرا في مصير منتج النص الأدبي وفيم سينتجه في قادم أيامه ، ولاشك أنه سيترك آثاره واضحة في تطوير عملية إنتاج النص الأدبي بما يتيحه من تفريغ لهذا الإنتاج ، ومن اطمئنان للقناعات الفنية التي تكون لدى المنتج ، والي ترسيخ لكل معيار فني جديد قد يبدو في أول الأمر مجرد هرطقة أو بدعة أو خرق للمعايير الفنية السائدة وبما يبعثه في نفس المنتج من ثقة بأنه يمضي في الطريق الصحيح ، وأن رؤاه الفنية وفوق الفنية آيلة إلى التحقق في سعيه الحثيث نحو الأفضل في الحياة الإنسانية بكل وجوهها .

إن حسن التلقي هذا الذي يدفع أخير وليس آخرا ، المؤسسات التربوية و الثقافية و الإعلامية ، والأدبية ، القائمية إلى إعادة النظر في كثير من مسلماتها وقيمها ومقاييسا ، وأعرافها ، و قواعدها ، لتفسح المجال أمام النص الادبي المنتج ليتسنم المكانة اللائقة به ضمن الكل الأدبي السائد و القائم في المجتمع الإنساني . إنه كلمة السر التي يتطلع إليها كل منتج لتدخله في عالم الأضواء وفيما بعد في عالم الإستقرار النفسي و المادي الذي يكفل له فرصة تحقيق ذاته ومقاومة الشرط الإنساني القاسي و التحايل علي الموت بعمر ثان وثالث ورابع لايمنحه أياً منها إلا المتلقي ، والمتلقي وحده فيما يبدو . لأنه هو القادر على أن يصل بعملية الإنتاج الأدبي الى مداها الطبيعي عندما يتسير على يديه تحويل التجربة الفنية التي يجسدها النص الأدبي الى تجربة جمالية غنية قادرة على أن تمنح المتعة و الفائدة وهما آيات الفن الخالد لدى هوراس ، وشرطا إستبقاء راية الفن في جمهورية أفلاطون من قبله .

***

## حواشــــــــي :

1 - د عبد النبي اصطيف ، « مكونات النص الأدبي العربي الحديث في مفهوم النص » ،
الناقد ( لندن ) العدد الرابع و العشرون ، حزيــــران ( يونيه ) ، 1990 ، ص (32) .

2 د . عبد النبي زصطيف ، « في البحث عن دورة للقارئ »
الأسبوع الأدبي( دمشق )، العدد 39 ،
الخميس 6 تشرين الثاني 1986 ، ص (3)

3 - يبدأ طور الإنتاج شكليا من لحظة التفكير بالنص الأدبي الى لحظةالشروع في إنتاجه ، ولكن بدءه الحقيقي من الناحية الزمنية يسبق ذلك كما سيتضح من مناقشة هذا الطور ، وربما كان بالإمكان رده الى بدايات عملية اكتساب اللغة عند الفرد الذي يحمل في ذاته امكانية إنتاج نص أدبي مافيما سيستقبل من أيامه .

4 - يبدأ طور الإنتاج من لحظة الشروع في إنتاج النص الأدبي (بدءا من وضع الملاحظات الأولى و المخططات ) وحتى لحظة نشره وإذاعته بين الناس بوسيلة مامن وسائل النشر المتاحة .

5 ) يبدأ طور مابعد الإنتاج من لحظة نشر النص الأدبي ، وهو طور مفتوح يرتبط بحياة متلقية في عصره وفي العصور التالية . وربما كان المهم الإشارة هنا الى أن توقف التلقي لزمن ما - مهما طال أو قصر - لايعني بالضرورة نهاية لهذا التلقي ، لأنه يمكن أن ينبعث في أي وقت في المستقبل القريب أو البعيد ويظل بالتالي إمكانية مفتوحة ،

6 ) التي ترمي إليها ، حركة تحرر القراء The readers ' Liberation Movement

علي حد تعبير تيري إيغيليتون Terry Eagleton، وأنظر فصله المعنون ب - ثورة القارئ The Revolt of the Reader في كتابة ( Against the grain
. Verso , london ,1986 , PP 181 - 4

7 - أنظر ، Wolfgang Iser

"Interaction between text and Reader " , in
**the reader in the text : Essays on Audience end Interpretation ,**
Edited bay S.R Suleiman and I crosman (princeton university Press , Princeton , 1980 ) p . 106

8 - لمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة أنظر .د عبد النبي اصطيف ، « التناص . مدخل توضيحي » ،
الأسبوع الأدبي (دمشق ) الملحق (61)، الخميس 18 تشرين الثاني 1993 م ، 4 جمادي الآخرة 1414 هـ ، ص 1

9 - أنظر The Roland Barthes
Rustle of language ;
Translated by Richard howard ( Blackwell , Oxford , 1986 ) PP . 52 - 3

10 - صدرت الرواية بالعبرية عام 1986 ، وبعدها ترجمت الى الأنجليزية و الفرنسية . وقد تلقاها القارئ العربي ملخصة ضمن دراستين للدكتور حسام الخطيب و الدكتورة يمنى العيد إعتمادتا على التوالي على الترجمتين الإنجليزية و الفرنسية .

وانظر على أي حال :

د . حسام الخطيب ، اللغة و البحث عن الهوية الضائعة :
عربسك أنطوان شماس و الذات الفلسطينية السفير ( بيروت، الخميس 29 / 12 / 1988 ، ص 10 ، د يمني العيد ، مثال تحليلي لرواية » أرابيسك »
في كتابها :
تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي
( دار الفارابي ، بيروت ، 1990 ) ، ص ص 125 - 160) .

11 - أنــظــر V.N . Voloisinov (M . Bakhtin ) ,
Marxism and the philosophy of langguage ,
Translated by ladislav matejka and I.R titunik ( Seminar Press , New york and london ; 1973 ) , P . 86 :

12 - د . عبد النبي اصطيف « بين الأدب و النقد » ، علامات في النقد الأدبي (جدة ) ، المجلد الأول ، الجزء الثالث ، شعبان 1412 هـ ، مارس 1992، ص ص( 171 - 177 ).

14- أنظر D . M Thomas The White hotel ( Penguin Books , Middlesex , 1981 )

15 - د عبد النبي اصطيف ، « في البحث عن دور القارئ » المــرجع نفسه ، ص (3)

***

# تمهيد حول المنهج و المفاهيم المستعملة :

0 - 1 - لايمكن - في تقديرنا - أن نطرح مسألة نمذجة الرواية المغربية ( وربما مسألة نمذجة الرواية المغاربية بدورها بمعزل عن جملة قضايا موازية تتخذ صفات وطبائع نظرية وتنظيرية كبري و/ او عامة تظل رغم ذلك مركبة واساسية . وفي مقدمة هذه القضايا الطرح الاشكالي والطرح النظري والطرح المنهجي لقضايا الرواية ذاتها منها النشأة وتطور والتحولات (قضايا التكون / la genèse) ومن حيث علاقة (علائق) هذه الرواية بسبب و "وضع" statut وافق الكتابة النثرية (السردية اساسا ) التقليدية والمستحدثة والمعاصرة على حد سواء (قضايا التجنس/ la générisation) ، ثم من حيث الامكانات التي توفرها نظرية (نظريات التحليل السردي) على مستوى الوصف والتفسير والتأويل . وفي مقدمة هذه الامكانات شعرية الشكل الروائي (الاشكال الروائية) وماتقترحه من مقاربات متماوجة يكمل بعضها بعضا من منظور علائقي؛ بدءا من تشخيص المكونات الاساسية لمعمارية النص الروائي (من زمنية وفضائية وشخصيات) ، ووصلا عند (الى) تمظهرات البنى السردية عن طريق تفكيك مستويات اشتغال الخطاب والقصة، والوقوف على (عند) اقنعة السارد وهو يذوّت أو يؤهي الملفوظ (القول) الروائي l'enonce romanesque ومؤشراته (علاماته) كما تفترح ذلك نظرية المحكي la théorit du récit .

0-2- ولن نبالغ (بل لن نعدم بعض الحقّ ) اذا سلمنا منذ البداية بان الحديث عن (حول) الرواية المغربية لن يكون حديثا متماسكا ووجهيا اذا لم يستند الى فريصة مركزية اساسها ان تاريخ الرواية العضوي يظل في حاجة الى تعميق اكثر على مستوى ربط (ارتباط) هذه الرواية كجنس ادبي بتشكل المجتمعات العربية الحرة وبظهور

"المؤسسة الادبية" ثقافيا وفنيا و"عقديا" من حيث التعبير رؤبويا عن مناخات واجواء متقلبة الوعي والقناعات والمنظومة الايديولوجية المباشرة، ثم ربط ذلك بسيرورة التشكل الطبقي والثقافي والسياسي والاقتصادي ضمن انبثاق ونمو الوعي الوطني وغيره[1] .
وهي المقولة (الفرضية) التي يمكن ان تنسحب على كل مجتمع عربي حديث على حدة، خاصة عندما نعلم أنّ الخطاب الروائي يستقطب وهو يشكل كل الاوعاء والخطابات الايديولوجية المتناحرة، ويطمح الى التبشير بها و/ او محاورها[2] . هذا بالاضافة الى ان هذا الخطاب عادة يرتبط بتشكل نخب القراء الذين خلقوا (يخلقون) الجمهور الذي يتخلص في أغلب الاحيان وعلى مستوى افقه الانتظاري من الوفاء للاشكال الموروثة تدريجيا، ويقبل على الاشكال الحديثة وفي مقدمتها الشكل الروائي . ونسوق على سبيل المثال ماحدث في سيرورة الرواية العربية اثر انبثاقها لمزاحمة الاشكال الشعرية، وانسحاب هذه الاخيرة تدريجيا لصالح الرواية التاريخة والرواية الاجتماعية والرواية العاطفية والرواية النفسية والرواية الفلسفية في البداية، ثم الرواية الجديدة والتجريبية بكل احذافها وسجلاتها . ولايفوتنا ان نذكر بهذه المناسبة ان مسألة نشأة الرواية المغربية، ونشأة الرواية المغاربية ضمنيا تظل رهينة بطرح (والاجابة على) سؤال علاقة هذه النشأة بالمثاقفة مع الغرب و/ او انبثاقها من داخل سيرورة الاثر السردي العربي القديم كتقاليد يمكن ان تكسف عنها حفريات Archéologie البحث والتنقيب في الذاكرة الادبية وسيرورة تطور الادبي من منظور نظرية الاشكال ونظرية الاجناس[3] .
قياسا على نظيرتهما الرواية العربية في المشرق منذ القرن الماضي [4].

****

## 0-3- ماذا نقصد بالنمذجة La Typologiel؛

**لغويـا**[5] : تعني النمذجة علم الاصناف espèces البشرية منظورا اليها من وجهة نظر العلائق بين الخصائص (او الطبائع) العضوية والذهنية (العقلية) . كما تعني علم تكون الانماط Types التي بامكانها ان تسهل تحليل واقع مركب . ويقصد بها من وجهة نظر اخرى علم التصنيفla classification ، ومن ذلك نمذجة البنيات الاجتماعية والاقتصادية، ونمذجة الانظمة السياسية ، ونمذجة اللغات .وقريب من نمذجة مفهوم النسقية (علم الانساق) la systematique الذي يدرس عناصر الرتبة داخل نظام معطي، او مايمكن ان يسمى بعلم تصنيف الاشكال الحية . وقد جرى استعمال هذا المفهوم -النمذجة- في اللسانيات بعدة معان اجرائية منها[6] : التمييز بين حقول اهتمام اللسانيات الوصفية واللسانيات النظرية، ودراسة خصائص اللغة الواحدة و/ او خصائص عدة لغات والمقارنة بينها، وتصنيف الظواهر (المستويات) اللغوية داخل اللغة الواحدة، ثم داخل اللغات المتعددة تنتمي الى اسرة لغوية واحدة . وذلك على اساس التمييز بين البعد التكويني -التشريحي (اصل اللغات، لغات نفس الاصل، الاصل اللغوي)، والبعد التنميطي (الخصائص المشابهة) .

0-4- اما في مجال السيميائيات فيقصد بالنمذجة "مجموعة اجراءات تعين على التعرف على العلائق المطابقة المتبادلة بين شيئين (مادتين) او اكثر واقامتها من منظور سيميائي، او على نتاجها (الذي يتخذ صورة نظام (نسق) متبادل العلائق ومرصوص البناء) . وبامكان التصور ان يقرب من مفهوم التصنيف la classification مع مرعاة بعض الاختلاف رغم ذلك : فبينما يسعى التصنيف الى بناء (اقامة) تراتبية Hiérarchie ، تبحث النمذجة في تطابق الترتبيات فيما بينها[7] ، هذا بالاضافة الى ان النمذجة قد تكون جزئية بحيث تقوم على اساس اختيار عدد صغير من المعايير اللمقارنة، او تكون نمذجة عامة عندما تبحث في ماهو مطابق بين الجزئي والكلي . ومن ثمة قد ننتقل من نمذجة اللغات مثلا الى نمذجة الثقافات والخطابات والاجناس الادبية اذا ما وسعنا من حجم السيمياء الشكلية، وجعلناها سيمياء اجتماعية [8].

0-5- اذا كان مفهوم النمذجة ينتقل بنا تدريجيا عبر شجرة نسبه من العلوم

البحتة والعلوم الانسانية كما رأينا، فما هي علوم الادب التي بامكانها أن تساهم في بناء نمذجة الرواية عموما، والرواية المغاربية خصوصا والرواية المغربية على وجهة اخص!

اعتقد ان اقرب العلوم ضمن شجرة النسب الخاصة بالادب وبالظاهرة الادبية (ومنها الرواية) التاريخ الادبي من حيث تصور آليات تطور هذا الادب وظواهره على اساس ان التاريخ الرواية اصلا تاريخ اجناس سابقة وجنسيات لاحقة تطورت بدورها لتصبح اجناسا ادبية او تلاشت و / او انقرضت و / او ذابت في اجناس ادبية اعلى اما نبعت دفعة واحدة في خضم التحولات التاريخية النوعية الكبرى (نموذج الملحمة)، او تخلقت على انقاض الاجناس الراقية وعملت على محاكاتها سلبا وايجابا، ومن ذلك اشكال الباروديا[9]. ويأتي بعد التاريخ الادبي -من حيث القيمة التمثيلية على مستوى الطرح النظري- النقد الادبي الذي نعتقد انه -بالنسبة الى الرواية المغربية- قد قام ويقوم حاليا بدور رئيسي في توسيع دائرة الاستهلاك والتلقي الروائيين . ولاتقل الشعرية Poeitique الحاحا من تصور هذه النمذجة شريطة ان تقترن اجرائيا - بالاضافة الى المقترحات الوصفية والتفسيرية - براهنة على دراسة خصائص التيمات (الموضوعات) والاستفادة من علم السرد la Narratologie والاسلوبية .

0-6- واذا كانت علوم من قبيل "التاريخ الادبي" و"النقد الادبي " و"الشعرية" - تاريخية كانت أم بنياوية- (قد) ترتبط بما هو خارج ادبي Extra-littéraire (خارج - نصي / Extr Textuel ) -اي دراسة النشأة والتطور والاكتمال L'achevement -وتقوم على وضع تحقيبات لكل جنس ادبي على حده، فان الموضوعاتية La Thématique وعلم السرد والاسلوبية مثلا تهتم بماهو داخل ادبي (داخل نصي) . ومن ثم تتخذ هذه العلوم مطية لها العلوم المساعدة (او بعضها على الاقل) للحفر في مكونات وتشكل واشتغال الخطاب الادبي (الخطابات الادبية) . غيرأن هذا لايمنع من وجود نقطة التقاء وتلاقح بين الصنف الاول والصنف الثاني من علوم الادب هاته اذن نحن ان اعتبرنا مايوحد بين جملة المشروعات المقترحة لقراءة النصوص الادبية (ومنها النصوص الروائية والسردية) هو تأسيس "علم للادب" له فرضيات وقواعد ونتائج يمكن تعميمها .

# 1- شـروط النمـذجة الروائيـة :

## الرواية المغربية نموذجا .

1-1- قبل التساؤل بصدد هذه الشروط نقترح ان نشير الى رأي اساسي فيما يتعلق بالنمذجة ذاتها، وهو الرأي الذي يزكيه تصور (ت.تودوروف) في مقالاته " نمذجة الرواية البولوسية"[10] حيث يذهب الى القول بان اي نمذجة لايمكن ان تقوم بمعزل عن ثلاثة عناصر اساسية هي : مفهوم الجنس الادبي من حيث النشأة والتطور والتفرع[11]، ونظرية النص من حيث الانغلاق والانفتاح[12]، والبحث عن المكونات في افق تشخيص الكليات [13] . يضاف الى ذلك ان قواعد الجنس الادبي تتأسس على ضوء قوانين خلق وخرق قواعد سابقة [14] . يقودنا هذا التصور الى جعل نمذجة الرواية رهينة بامكانات التفكير في نشأة المؤسسة الادبية من منظور سوسيلوجي (الاواسط، النخب، الصحافة الدبية، النقد، الطبع، النشر، التوزيع، الاستهلاك)، ومن منظور التلقي على اساس تصور مداخل نظرية وتحليلية تعقد بين المنظورين صلاتٍ تنضى وتهدف الى تشخيص ظواهر الانتاج الروائي واستهلاكه مع مراعاة سيرورة تشكل هذا الانتاج وتشكل قرائه على ضوء افق الانتظار ونظام المرجعيات علما بان هذا المشروع لن يتحقق في غياب تشخيص المكونات الاساسية [15] ؛ وهي : معرفة الكتابة بمفهومها العام من "سجلات" و "اساليب" و "لغات ادبية" (سردية)، تجربة القارئ (القراء) في مجال جنس ادبي بعينه (الرواية هنا)، معرفة الابي عامة بكله مذاهبه واتجاهاته ومدارسه، ثم تشخيص "الحياة" خارج ادبية لهذا القارئ (هؤلاء القراء) .

1-2- ونستطيع ان نقترح في هذا المجال -بناءا على الفرضيات السابقة- مشروعا تتناطح فيه سوسيلوجية الادب وسوسيولوجية القراءة وسوسيلوجية النص (الروائي هذا) لمعرفة التحولات التي عرفتها الرواية المغربية خصوصا (الرواية المغاربية عموما، والعربية بشكل عام) على ضوء اقتراح تلقي الرواية حسب الجنس وحسب السن (مذكر / مؤنث، مراهقة / شباب / كهولة / شيخوخة )، وحسب الغاية (المتعة وتجزية الوقت او الاختصاص )، وحسب الثقافة (التقليدية / معاصرة) وحسب اللغة (عربية ،

فرنسية، اسبانية، انجليزية) على اعتبار ان التلقي يتأسس انطلاقا من المواثيق المذكور ضمنيا وهي المواثيق التي من شأنها ان ترسب قضايا التلقي وقضايا المرجع، وتقود في النهاية الى مقاربة النمذجة (النمذجات) الجزئية والكلية التي ذكرناها .

1-3- تضاف الى مثل هذه العناصر جملة قضايا اشكالية تفرض نفسها فيما يتعلق بهذه النمذجة وفي مقدمتها علاقة الرواية بالتاريخ والمجتمع واللغة باعتبارها عناصر مؤثرة في رصد التحولات والامتدادات التي عرفها النص الروائي بالمغرب . وعناصر موثرة ايضا في رصد تحولات الادب النثري العربي الحديث والمعاصر : بدءا من لحظات الاقتباس والتأصيل والاقدام على التجريب حتى ظهور الرواية العربية الحديثة سواء في المغرب او في المشرق .

ان الرواية المغربية -انطلاقا من جملة المكونات التي حاولنا تشخيصها بايجاز من منطلق نظري اجرائي- محكومة بالاضافة الى عنصر المثاقفة A culturation ، و/ او الاعتراف من التراث العربي التقليدي منذ القرن التاسع عشر ( "حديث عيسى بن هاشم" للمويلحي و"تخليص الابريز..." لرفاعة رافع الطهطاوي نموذجا في مصر) -وباعتبارها ( الرواية المغربية ) رواية عربية - محكومة بثلاث سمات هي [16] : حداثة العهد ، وقلة التراكم ، و الإقبال علي التجريب . لما كان الخطاب الروائي بالمغرب محكوما بايجاد تاريخ عضوي لهذه الرواية في صورها المغربية و المغاربية و العربية عموما [17] فان إمكانية التفكير في نمذجتها يستدعي الوقوف على أهم أشكالها ومنها :

أ - السيرة الذاتية كما تمثلها نصوص ( الزاوية ) (1.948) [18]. للتهامي الوزاني و( في الطفولة ) (1957) لعبد المجيد بن جلون ، ( و المرأة و الوردة ) لمحمد الزفزاف ، و« جيل الظمأ » (1967) لمحمدعزيز لحبابي ، و «الخبز الحافي » (1982) لمحمد شكري ، و «رحلة النور » (1982) مثلا .

ب - إستدعاء المكون السير الذاتي كماتمثل ذلك نصوص « الطيبون » (1971) لمبارك ربيع و«لعبة النسيان » (1987) لمحمد برادة .

جـ - الرواية «مجتمعية » و فيها « أنها الحياة » (1965) [19] و « دفنا

الماضي » (1966) لعبد الكريم غلاب .

د - الرواية « السياسة » وتمثلها رواية « رفقة السلام و القمر » (1976) لمبارك ربيع .

هـ - الرواية التاريخية ، وهي ذات تقليد قديم يعود الى نهاية الأربعينات كما تمثل نصوص عبد العزيز بن عبد الله ، ونص « وزير غرناطة » (1960) [20] ،ونص «بامو » (1974 )لأحمد زياد مثلا .

و - رواية الخيال العلمي ويمثلها نص « أكسير الحياة » (1974) لمحمد عزيز الحبابي و « الطوفان الأزرق » (1976) مثلا لمحمد عبد السلام البقالي .

ز- الرواية البوليسية ،ويمثلها نص « سأبكي يوم ترجعين » (1980) لمحمد عبد السلام البقالي .

1 - 4 : ونستطيع بناء على هذه النمذجة الشكلية الأولي إستخلاص جملة من الخلاصات الأولية منها :

أ - هيمنة السيرة الذاتية على غرار الرواية العربية بالمشرق إنطلاقا من نماذج «الأيام » لطه حسين و « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم و « قنديل أم هاشم » ليحي حقي و « الحي اللاتيني » لسهيل إدريس ، و / أو الإستمداد من المكون السير الذاتي ( « أديب » لطه حسين و « يوميات نائب في الأرياف » لتوفيق الحكيم نموذجا ).

غير أن هذا لا يمنع من تعبير هذه الروايات المغربية التي إتخذت السيرة الذاتية مطية من التعبير « عن واقع موضوعي ، و بالتالي فهي لا تنهض عن تاريخ الفرد ، وإنما تجلو تاريخ الواقع الذي ينعكس في ذات الكاتب » (أنظر ، النقوري (إدريس ) ، « الرواية المغربية : مدخل الى مشكلاتها الفكرية و الفنية » دار النشر المغربية ، البيضاء 83 ، ص 31 ) يضاف الى ذالك تفسير الذي يقدمه الناقد المغربي محمد برادة عندما يذهب الى إفتراض أن اللجوء الى كتابة السيرة الذاتية كان جزءا لا يتجزء من إعدة كتابة تاريخ الطبقة و من ثمة هيمنة عنصر المزج بين الرمنسية الذاتية والوطنية ، و إختلط عنصر التغني بالذات الفردية مع الشعور بالغيبة قياسا على

الرواية العربية [21].

ب - خروج الرواية من معطف القصة ( أنظر : اليبوري ( أحمد ) ، « فن القصة بالمغرب : 1914 - 1966 » ، رسالة جامعية مرقونة ، كلية الآداب / لرباط ، 67 )، وتجسد ذلك نصوص « غادة أصيلا » (1949) و « الرومية الشقراء » (1949) ، و« الملكة الكاهنة » (1949) و « جاسوس في حدود فلسطين » (1950) ، و«الجاسوسة السمراء » ( 1950 ) و « هجوم في جنح الظلام » (1950) « شقراء الريف » (1950) لعبد العزيز بن عبد الله ، ونص « الملكة خناثة » (1954) .

جـ - هيمنة الرواية - الأطروحة Leroman à thése [22] باعتيار نبرة «الواقعية » و « التعليمية » و « التلقين » .فيقدر ما كانت النصوص الروائية السردية الأولى تنطلق من إستراتيجية الدفاع عن القيم و المثل العليا في المجتمع من حيث الإنشداد الى التراث و التاريخ القومي والوطني وتدافع عنه ، بقدر ما جاءت النصوص الأخرى و المتأخرة في لوحة الرواية المغربية المكوبة بالعربية لتشخص تعاليم وبرامج مناقضة للقيم الموروثة وتدعو الى تحديث المجتمع الى حد القول بوجود نظام مشترك بينهما هو تقديم رؤيات نقدية لهذا المجتمع من منظور الدفع بتاريخ البورجوازية الوطنية الى الواجهة ، وتشخص أزمة المثقف في المجتمع المغربي التقليدي ، وتبني شعارات التغيير و الإلتفات الى التاريخ الشعبي الموازي من ثمة تنهض بين النصوص الروائية المغربية حوارية dialogisme تقوم على الجدال و السجال الإبديولوجي و الفكريين .

د - هيمنة التجريب ، ومن ذلك نزعة « تكسير الشكل » لغويا وسردا ( تجربة أحمد المداني في نص « زمن بين الولادة و الحلم » نموذجا ( صدرت الرواية سنة 1976، و التعامل مع التراث الشعبي « تجربة الميلودي شغموم في « الأبلة و المنسية وياسمين » (1982 ) ، وتجربة مبارك ربيع في « بدر زمانه » (1.983) )، وإستدعاء الصور و الخطوط و الرموز و الوثائق « المشتل » (1980) لسعيد علوش ) ثم الإحتكام الى وعي نقدي في تحريك اللغات الإجتماعية الممثلة للأوعاء الذاتية والجمعية ، وإستغلال ذلك لتوضيع اللغة الأدبية السردية عن طريق تدوين يضمن تعدد الأصوات polyphonie ) تجربة محمد برادة « لعبة النسيان » 1987).

## 2 - مقومات الإنتاج الروائي بالمغرب .

**1 . 2 - يظهر من جملة الدراسات و الأبحاث التي إهتمت بهذا الإنتاج من منظور بيبليوغرافي إحصائي أن الرواية المغربية المكتوبة قد مرت بعده أطوار وأدوار . ولكي تكون نمذجتنا قريبة من خصائص تكون هذه الرواية على مستوي الاشكال و على مستوى المضامين نقترح القيام بحفريات داخل التراكم الذي حققته هذه الرواية منذ ظهورها إلى الأن . وقبل القيام بهذه الحفريات نعرج قليلا على الجانب التاريخي لنشير**

الى جملة مكونات إضافية تحكمت في ترسيخ الكتابة الروائية كتقاليد وممارسات ، وفي مقدمتها :

أ - تأطير هذه الرواية لردود الفعل تجاه الأستعمار في فترة الحماية بحبث أن النصوص التي إتخذت مسرح الكتابة الروائية )على غرار نصوص الشعر و القصة والمسرح )قد رافقت مشروع الإصلاحية و السلفية و التجديد ية ، كل ذلك ضمن فرض اللغة العربية على المستعمر وتمكني القارىة من تراثهم الديني و القومي [23].

ب - إندراج الرواية المغربية المكتوبة بالعربية ضمن أفق الكفاح الإيديولوجي الذي حل محل الكفاح السياسي مؤطرا من لدن الإنتلجنتسيا الوطنية الناهضة حينذاك[24] ومن ثمة :

جـ - يمكن التأريخ الإنتاج الأدبي عامة ، و الإنتاج الروائي الخاص بثلاث مراحل من منظور التمقيب وهي من بداية القرن ( الحماية 1912 )حتي حادث الظهور البربري (1930) ، ومن مرحلة الظهور البربري حتى الإستقلال (1956)، ثم من الإستقلال حتى الوقت الراهن .

1.2 - بتأثير من هذه المقومات التي ذكرناها يمكن القول بعدد الإنتاج الروائي بالمغرب أنه نبع من داخل تقاليد الكتابة القصصية ( أطروحة أحمد اليبوري وأحمد المديني ) . وبالتالي فقد عرفت مرحلة 1914 - 1955 هيمنة الكتابة القصصية القريبة من الرواية أو أهيمنة الكتابة الروائية (السرد ) القريبة من القصة بالنسية الي

النصوص الطويلة نسبيا . يضاف الى ذالك عنصرا التأثر بالرواية (القصة)التاريخية في المشرق، والتعامل مع التراث العربي القديم، والتاريخ المحلّي والقومي (العربي) المعاصر (قضية فلسطين مثلا) كما تعكس ذلك النصوص الاولى، ومنها نصوص عبد العزيز بن عبد الله وعبد المجيد بنجلون وعبد الهادي بوطالب كما أسلفنا . والظاهر أن أغلب هذه النصوص قد نشرت في الجرائد والمجلات في صورة نصوص مسلسلة قبل ان تجد طريقها الى النشر، ومنها جريدة "العلم"، ومجلة "الوحدة المغربية" ومجلة "الثقافة المغربية" و "رسالة المغرب" و"الشهاب" . ومنه شأن هذه المقومات الاخيرة أن تؤكد مايلي:

أ- علاقة الأدب عامة، والادب الروائي بصفة خاصة بالمؤسسة الادبية، وبنمو شروطها من نشر وطبع وتوزيع وتلف محكوم بولادة جمهور خاص من القراء كانوا يتابعون في مرحلة الحماية الصحافية الادبية .

ب- انطواء الوظائف الروائية : بالاضافة الى "المتعة" - على استراتيجيات التحميس والتحريض أما بالنسبة الى الفترة التي تقع بين 1956 و سنة 1986 فانها تتميز بمايلي على مستوى التراكم الروائي:

| الفترة | احصاء (م.يعلى)و(ع.مودن) (25) | احصاء(م.أعمار) (26) |
|---|---|---|
| الخمسينات | اثنا عشر نصا | نصان روائيان |
| الستينات | اثنا عشر نصا | تسعة نصوص |
| السبعينات | واحد وعشرون نصا | اثنان وعشرون نصا |
| الثمانينات | ثمانية عشر نصا (27) | ثمانيتوعشرون نصا |

ويبقى ان نشير بعد هذا كله الى عناصر جزئية صغيرة لاتقل أهمية عن جملة المقومات التي حاولنا رصدها تباعا، ومنها :

أ- ان الرواية المغربية لم تصرف صورتها الناضجة المكتملة = من حيث الكم والكيف = الا في فترة الاستقلال (انظر ايضا للتأكد من هذه الخصيصة كتاب " الادباء

المغاربة المعاصرون" ، عبد السلام التازي، منشورات "الجامعة"، البيضاء 83) ، وتتميز فترة الثمانينات بتصاعد اقوى في ظهور النصوص الروائية اذا ما قورنت بفترة السبعينات والستينات(28).

ب- ان فترة السبعينات وبداية الثمانينات الى الآن قد عرفت ازدهارا في النشر والطبع والتوزيع والاستهلاك (القراء والتلقي، وذلك بتأثير من عوامل أهمها الوظيفة "التبشيرية" بقيم المجتمع الجديد و / أو التعبير عن ازمته ومن ثمة فقد ظهرت تيمات (موضوعات) جديدة تقصت الخطابات "الايديولوجية" والفكرية الموازية . ولاتنسى ان هذه الفترة ، قياسا على سابقتها - حققت تناميا قويا في الاحتكاك بالغرب وانساقه في التفكير والابداع والنقد الادبي الذي تطور تطورا ملحوظا تجاوز منه اصحابه التصور الاجتماعي التقليدي الضيق للادب، وعملوا على استلهام النقد البنيوي (الشكلاتي) ومقترحات علم السرد والشعرية والتداولية . وهو النقد الذي غير من استراتيجية التعامل مع النصوص الروائية المغربية، وخلق أفق حداثة نقدية مغايرة .

جـ- لم تكتب الرواية من الروائيات سوى (أمينه اللوه) و (فاطمة الرواي) و(خناثة بنونة) و(ليلى ابو زيد) وكلهن لم يزدن على نص واحد باستثناء (خناثة بنونة): "النار والاختيار" (1.966 ) و "الغد والغضب" (1.981) وان كان النص الاول يطل قريبا من القصة الروائية المطولة .

د- يمكن توزيع الكتاب المغاربة من حيث عدد النصوص الروائية التي كتبوها على الشكل التالي :

1- حالة نص روائي واحد ونضع لها ترسيمة تقليدية كمايلي :

- سنة 1963 أو 1965 : "انها الحياة"، اسماعيل البوعناني، "ضحايا حب"، محمد بن التوهامي .
- سنة 1965 : "أمطار الرحمة" ، عبد الرحمن المريني .
- سنة 1967 : "غدا تتبدل الأرض" ، فاطمة الرواي .
- سنة 1973 : "الهاربة" ، محمد العيد الجرجاني ، "شقراء الريف" عبد العزيز بن عبد الله .

- سنة 1978 : "المهاجر" ، عبد الرحمن الشريف الشركي .
- سنة : 1979 : "دهاليز الحبس القديم"، حميد الحميداني .
- سنة 1981 : "فاس وشجرة التفاح" ، محمد العلمي .
- سنة 1982 : "الخنازير" ، يوسف فاضل ، "الهارب" عبد الرحمن بوعشرة .
- سنة 1983 : "الزمن المقيت" ، ادريس الصغير، "عام الفيل" ، ليلى ابو زيد .
- سنة 1984 : "أيام من عرس"، بهوش يسين .
- سنة 1985 : "البئر"، عبد الفتاح الفاكهاني، "خيرة" ، احمد بن جلون، "أشياء لاتنتهي"، عبد القادر السميحي، "حميد الاستاذ"، فؤاد الفاسي، "الحالم"، عبد الاله الحمدوشي .
- سنة 1986 : "كان وأوخواتها"، عبد القادر الشاوي .
- سنة 1987 : "لعبة النسيان"، محمد برادة .

2- حالة نصيف روائيين، ونمثل ببعض النماذج كالتالي :

| إسم الكاتب | النص الأول وسنة صدروه | النص الثاني وسنة صدوره |
|---|---|---|
| عبد المجيد بنجلون | "خلف القضبان" (1950) | "في الطفولة" (1.957) |
| أحمد البكري السباعي | "بوتقة الحياة" (1966) | "المخاض" (1972) |
| محمد عزيز الحبابي | "جيل الظمأ" (1967) | "اكسيرة الحياة" (1974) |
| خناثة بنونة | "النار والإختار"(1966) | "الغد والغضب" .1981) |
| أحمد زياد | "بامو" (1974) | "ولد ربيعة" (1982) |
| سعيد علوش | "حاجز الثلج" (1974) | "املشيل" .1980) |
| محمد الاحسايني | "المغتربون" (1974) | " عناصر منضمة" (1984) |
| محمد شكري | " الخبز الحافي" (1982) | " السوق الداخلي" (1985) |
| ادريس بلمليح | "الوردة والبحر" .1985) | " القصبة" (1987) |

لذلك نجد بعض النقادغالبا مايقفون عند المعني البسيط للحداثة ، فالدكتور عبد الله الركبي مثلا يرى أن ( الحداثة التي نقصدها في النشر تعني أن هناك جديدا في الموضوعات وفي الأساليب و الأشكال الأدبية ، أو بتعبير آخر تعني الجديد في الصياغة و الشكل [8]. وهو ما يخالفه فيه الدكتور محمد مصايف الذي يرى « أن الحداثة أوسع من هذا المفهوم وأعمق ، فهي في نظرنا لا تنحصر في الشكل و المضمون بل تمتد الى الموقف و النظرة [9]. وهو بذلك يلتقي مع ذهب إليه الدكتور / غالي شكري في تحديده لمفهوم الحداثة ، وكذلك محمد بنيس الذي يرى بأن « الحداثة ليست إختيارا قوليا ، يطأ العبارة و ينتهي عند ملفوظها ، بل هو نمط حياة ، وتصور مجتمع ، وثقافة تقنية تكتسح الإنسان و الطبيعة [10].الأمر الذي يؤكد إرتباط دلالة الحداثة بحداثة الحياة نفسها ، وهو الشيء الذي يجعل من الحداثة كما يقول محمد بنيس « حداثات » . لاسيما وأنها ترتبط في هذا العصر بالتصور الغربي لها .

وعلى كل فان مصطلح الحداثة يلتقي في دلالته مع صيغة الإسم أوالصفة المستعملة في التراث العربي حيث كان إستعمال « الحديث ، والمُحدث ، و المُحدثين » للدلالة علي الصراع بين القدماء و المحدثين ، ذلك الصراع الذي عرفته الحياة الأدبية و الفكرية في القرن الثاني للهجرة ، فقد كان « المحدث » يقابل « البدعة » ، و الحديث يقابل القديم . وهكذا فالأساس في الدلالة التي تعني الإبداع و الجديد ومخالفة المألوف ، أما الحداثة كمصدر فاصطلاح معاصر يعود في جوهره الى التأثر بالثقافة الغربية و تياراتها الفكرية و الأدبية ، لذلك لا نستغرب من وجود بعض من يحذرنا منها ، ومن تبني مصطلاحات لم نقم بانتاجها ولم يطرحها واقعنا ، فهي وليدة واقع يختلف في كثير من عناصره عن واقعنا . ولعل ذلك يعد من الأسباب التي ساهمت في إعطاء صورة متذبذبة للحداثة ، وفي إتخاذ مواقف متباينة ومتعارضة إزاءها ، الأمر الذي جعل الحداثة في نظر النقاد العرب حداثتين : حداثة بمعناها الإيجابي التي تصدر عن إستجابة الأديب لقضايا عصره ومجتمعه ، ومعايشة واقعة بكل أبعاده ، و التعبير عنه بصدق ، مستلهما في ذلك التراث كأساس لعملية بناء المجتمع وتغييره. و الحداثة بمعناها السلبي ، أو ماسماه النقاد « بالحداثية » التي هي تعبير عن رفض وتمرد على

**الماضي وتراثه ، وعلى الواقع ومقدساته وظروفه . ترفض الماضي والحاضر وتزعم أنهاتتجه صوب المستقبل . وهو الشيء الذي لا يمكن حدوثه، لأن إحداث أي فعل لابد أن يرتبط - على الأقل - باستعاب الواقع الراهن بوصفه مبعثا للموقف الجديد ، كما أن**
النوع الأول من الحداثة نفسها تختلف مواقف النقاد تجاهها ، فمنهم من يحصر التحديد في المدلولات أوالمضامين دون القوالب الصياغية ، ومنهم من يرى في الحداثة ثورة على الشكل و المضمون معا ، باعتبارهما يشكلان وحدة متكاملة . وهناك من ينظر إليها بوصفها مصطلحا غربيا ينبغي النظر إليه من خلال بعده المعرفي و النقدي ، حيث يذهب صالح جواد الطعمة الى القول بان « الحداثة الغربية في جوهرها تعكس معارضة جدلية ثلاثية الأبعاد : معارضة التراث ، ومعارضة للثقافة البورجوازية بمبادئها العقلانية و النفعية، وتصورها لفكرة التقدم ، ومعارضة لذاتها ، كتقليد ، أو شكل من أشكال السلطة و الهيمنة، أي أنها لا تمثل إنفصالا عن الماضي ، ورفضا لمقاييسه الثابتة ، أوثورة على القيم البورجوازية السائدة فحسب ، بل تمثل ثورة دائمة أبدية في تطلعها المستمر الى قيم جديدة ، وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة ، ومعضلتها تتجسد كما يقول (هاو) (11) ، في أن عليها أن تكافح دائما ،ولكن بدون أن تنتصر تماما ، بل عليها أن تكافح من أجل ألا تنتصر ، إذ أن إنتصارها معناه أن تفقد سمة الحداثة ، وذلك بتكوين أسلوب أو تقليد ثابت لها ، تلتزم به وتسير عليه (12).

ومن ثم فان الحداثة بهذا المفهوم تلتقي مع الحداثية التي هي ليست منهجا أو مدرسة أدبية لها فلسفتها ورؤيتها وأسسها النقدية ، وإنما هي موقف أو سلوك هروبي يكشف عن عجز الأديب في مواجهة الواقع ، وإحساسه بالإغتراب و الوحدة و المعاناة الداخلية ، ولذلك فانه من الطبيعي أن نجد من النقاد من يرفض هذه الحداثية وينكرها باعتبارها تمهل علاقة الذات بالواقع الموضوعي ، وترفض الإرتباط بأي موقف كان ، فالدكتور شكري محمد عياد يرى أن الحداثة « ليست وصفا زمنيافقط ، ولكنها .. وصف فني قبل أن يكون زمنيا ،إنه يطلق على كل المذاهب الفنية التي نشأت على آثار الإنحلالية كمذهب الرمزية و المستقبلية و التعبيرية و السريالية ..إلخ ، ويشير إلى أنواع من التكتيك الفني التي إستخدمتها هذه المذاهب كتيار الوعي .. ، وتراسل

# 3 - الروايــة المغربيــة المكتوبة بالعربية وقضية المرجع والتلقي :

• 3 . 1 . ماذا نقصد بالمرجع ؟

توجد عدة تصورات لمفهوم نظرية مفهوم المرجع le référent ومفهوم الإحالة la référence تبعا لذلك عبر أقرب الحقول المعرفية التي يمكن إستغلالها في مجال الدراسة الأدبية ( و السردية ضمنيا )هي حقول الدراسات اللسانية من خلال مقتدرحاتها بصدد هذين المفهومين .

**لـغـويـا** : إن المرجع و / أو دراسة المرجع بصفة أدق يعني البحث عن ( في ) العلائق التي تربط بين الذات ( الفاعل) و الموضوع . بين الرمز و العلامات المستعملة من حيث علاقتها بدورها بالعالم الطبيعي الذي يحدده كل من ( غـر يماس ) و (كورتيس ) علما أنه " التجلي الظاهر le paraitre الذي يمثل به هذا العالم أمام الإنسان على أنه مجموعة صفات ( حصائص) محسوسة ، ويملك تنظيما معيننا يشار إليه على أنه عالم المشترك [29]. ولما كان الخطاب الأدبي خطابا لغويا فان الضرورة تفترض ( إن لم تكن تفرض بالأساس ) النظر الى السودي من حيث الوظيفة المرجعية للغة الأدبية داخله ، و الإرتفاع بها من مجرد التواصل المباشر والخطي الصرف ، الى التواصل الرمزي و التشخيص للأشياء ( الأثاث السردي ) و الخلفيات التي يمثلها النص الأدبي ( النص السردي). من ثمة يكون المدخل المباشر لدراسة المرجع هو دراسة الملفوظ ( القول ) مع مراعاةl'enoncé خصوصية هذا الملفوظ في التعبير عن "واقع " النص ، وتوزيعه بين تمثيل ( عرض ) لواقع سابق وخارجي عنه، وترميز ( تسنين ) لواقع محايث له ويوجد داخله . ويزداد الاحر دقة عندما نتصور ان الخطاب السردي أصلا خطاب مضاعف double يختلط فيه جانب التذوتب Subjectivation وجانب التوضيع Objectivation رغم اتفاقنا مبدئيا ان الكون السردي كون متضيل في علاقته بالاشياء (المادة) عند حدوث عملية النلقي Réception [30] .

3-2- ان المراجعية la Referentialite تبعا لهذا فعل يساهم فيه مرسل النص (الكاتب / الروائي) ومتلقيه (القارئ/ المستهلك) ، وتنتج عن ذلك مجموعة من العمليات المصاحبة التي تشكل عبر اجراء (سيرورة) البحث عن - وتحديد - العلاقة بين النص ومرجعه المباشر و / أو غير المباشر، بالاضافة الى المرجع الأدبي"، اي ذلك المرجع المؤمثل Idéalisé القائم بين مغامرة الكتابة ومغامرة القراءة وماتخلقانه من شفرات مختلفة . واذا كنا تبعا لـ (أ. ديكرو) O.Ducrot نرى ان الاستعمال هو الذي يوجه برمجة المرجع عامة (انظر "المعجم الموسوعي"، م.م. هامش6) باتجاه المستويات اللغوية والسيميائية ؛ فانه يبدو من اللازم توسيع تصورنا للمرجع خاصة وانه يتصل - على مستوى الدراسة الادبية - بنص سردي (بالنص السردي(، وذلك على الشكل التالي :

**تقليديا** : ان مفهوم المرجع يشير الى العلاقة التي تقوم بين وحدة سيميائية ذات مقاس معين، وبين مركز غير سيميائي قد يكون غير مذكور لغويا (غريماس، "المعجم المنطقي"، ص 311 ،م.م) . من ثمة قد تراهن على العلاقة القائمة بين العلامة (الدليل) le signe داخل اللغة الطبيعية وبين المرجع باعتبارها علاقة اعتباطية Arbitraire . كما اننا قد نجد انفسنا مرغمين على تجاوز السيميائيات اللسانية باتجاه السيميائيات النصية . فالمرجع بصير "ارجاعا" Renvoi مباشرا الى الواقع (الواقعي) وانما يغطي ويحتوي "الخصائص، والافعال، والاحداث" (غر يماس، نفسه، ص 311، م.م.) .

3-3- نستنتج من كل هذا ان المرجع ليس في نهاية الامر سوى بحث عن التداخلات الممكنة التي تتم بين النص الادبي باعتباره نصا متخيلا ومبنيا Structure وبين العوالم الممكنة Les Mondes possibles . أو كما يقول ( پول ريكور) . "ان النص ليس مرآة لزمنه فقط، وانما يفتق عالما مطابقا (مناسبا) لموضوعه . من ثمة فانه يقضي كل مرجع نفسي بهدف ان يمنحه التأويل البنيوي مرجعه الخاص به [31] . هكذا سأجد نفسي مقتنعا منذ البداية بان الكشف عن المرجع داخل الرواية المغربية المكتوبة بالعربية مرهون بمدى استعداد البحث للولوج في طيات الخفي من عناصر سلطة الكاتب

« بما أنها مقولة عالمية لا تحتكرها جغرافيا الغرب ، فانها أيضا مقولة شاملة لا تحتكرها إحدى الطبقات ، وكما أنها مقولة عامة لمختلف الفنون لا يتخصص فيها نوع أدبي معين ، فانها كذلك تتسع للإبداع الفني و النقد الخلاق على السواء [19] .

وإنطلاقا من نظرته الواقعية الإنسانية حاول تحديد بعض المنطقات الفكرية لما سماه «بالرؤيا » في النقد العربي وأدبه ، فرأى أنها تهدف الى :

- ترسيخ الهوية القومية العربية في مواجهة البحث عن الذات الإقليمية .
- ترسيخ التفاعل الحضاري مع مقومات العصر إنطلاقا من أرضية تراثية ثابتة
- ترسيخ مفهوم الحرية كاطار شامل لإنعتاق الإنسان و الأرض من قيود التغريب و الإغتراب و السلب و الإستلاب [20] .

وهو في ذلك يستند الى ما وصل إليه التطور الحضاري في العالم و الى التراث الإنساني عامة ، لأنه يرى بأننا شركاء في هذه الحضارة الحديثة ، ومن ثم ينبغي علينا إستيعابها والمساهمة في إنجاز اتها بالإضافة إليها وهو ما يخالفه فيه الدكتور / شكري محمد عياد [21] . الذي يرى أن منطلق رؤية أي أديب مقيد بطابع الحضارة التي ينتمي إليها ، فهي التي تؤثر فيه ويتأثر بها ، وإن كان طموح الأديب لا يتوقف عندها ، فهو دائما يحاول إستشراف المطلق و الإستفادة بما وصلت إليه الحضارة البشرية جمعاء .

إن « الرؤيا » هي الأساس في تحديد موقف الأديب أو الناقد تجاه الواقع وقضاياه وتجاه التراث وإشكاليته ، فهي كما يقول جلال فاروق الشريف :« جوهر موقف الشاعر من العالم كإنسان فنان . وبمقدار ماتتوفر لديه هذه الرؤية وتتكامل في فنه يرتفع الشاعر ليعبر عن الإنسان المعاصر أي الإنسان في شروطه التاريخية الراهنة ، و التفسير الإجتماعي وحده هو الذي يكشف عن هذه المعاصرة ، أي عن مدى صلة الظاهرة الشعرية ككل بمجمل الشرط التاريخي ، وفي ضوء هذا التفسير يمكن معرفة في أي إتجاه من إتجاهات العصر يقف الشاعر وتقف معه رؤيته للعالم [22] ومتى كانت الرؤية صادقة ومعبرة عن هذه المرحلة المعيشة إنسانيا وقوميا وفرديا أدت الى موقف الرفض لكل ماهو قائم إجتماعيا وسياسيا بسبب إحساس الأديب بالإستلاب وعقدة النقص الحضارية الناتجين عن عدم المساهمة في صنع الحضارة ، و البعد عن

المشاركة الفعالة في الإنتاج ، وبالتالي يلجأ الى البحث عن الذات و التركيز على العالم الداخلي للإنسان ومن ثم تلتقي الحداثة مع الأصالة ، ويكون الفن الأصيل هو الذي ينبع من صميم صاحبه بعيدا عن إستعارة أثواب الآخرين ، وهذا لايعني رفض الإستفادة من تجارب الشعوب في آدابها ، وإنما يعني « إقامة علاقة جدلية بين المشاعر الذاتية و الهموم الإجتماعية من جهة وبين الهموم القومية و الهموم الإنسانية من جهة أخرى (23).

وعلى العموم فان الخصائص التي تتسم بها الحداثة لانجدها في كل الأعمال الأدبية أو النقدية الموسومة بالحديثة عند الغربيين ، فالسريالية والوجودية و الدادية وغيرها من الحركات و الإتجاهات الأدبية الفردية المتطرفة التي إتسم أدابها بخصائص الحداثة لم تستطع مسايرة الحركة التاريخية و تستوعبها الجماهير ، وبالتالي سمحت للإتجاهات الأدبية الأخرى وفي مقدمتها الواقعية من تطوير رؤيتها الفنية للواقع وفق التطور الحديث الذي عرفته الحركة الأدبية في العالم . ذلك أن الواقعية كما يقول الدكتور / شكري محمد عياد ترى « أن القول بأن الإنسان ابن عصره يغفل حقيقة هامة ، وهي أن إنسان العصر ، كالعصر نفسه ، يرثان الكثير من العصور السابقة ، كما أن القول بأن للإنسان إبن بيئته ، يغفل حقيقة هامة أخرى ، وهي أن بين البيئة الواحدة وسائر البيئات إتصالا واشتراكا وتفاعلا ، يجعل فهم بيئة معينة ناقصا أشد النقص إذا هو لم يحسب حسابا لعوامل التغيير التي تلحقها ، في كثير من الأحيان ، بتأثير بيئات أخرى مختلفة في خصائصها أشد الإختلاف (24) ، فالرؤية ينبغي أن تكون شاملة متكاملة حتى يمكن الوصول الى الحقيقة الواقعية ومعرفة العناصر المتحكمة فيها ،

وهكذا وإنطلاقا مما سبق يكون مفهوم الحداثة في النقد العربي المعاصر قد اتضح - نوعا ما - رغم مايبدو من إختلافات بين النقاد في تحديد مفهومها وخصائصها من ناحية وقبولها ورفضها من ناحية أخرى .

أما المعاصرة فيكاد يتفق أغلب النقاد على ربطها بالدلالة الزمنية وبالعصر ، وإن كنا نجد قسما من النقاد يضيف الى دلالتها الزمنية روح العصر ، ويرى أن المعاصرة ليست العيش في مرحلة زمنية بشكل مجرد ، وإنما هي إستيعاب هموم المرحلة

تهمله كل النظريات الأدبية كما يقول ميشيل أوتن Michel OTTEN ( أنظر " أدبيـــة "11سيميولوجية القراءة " ص 340 ، ورد ذكره في " مدخل الى الدراسات مـاهج النص "ديكولوDuculot / باريس / بروكسل 87، وأهمله / يهمله النقـادو الباحثون المغاربة و المغاربيون ، العضوي، ومنها عوامل إنتشار هذا الجنس الأدبي بعد نبثاقه في لمحة الأدب المغربي ( المغاربي) التقليدي - الكلاسيكي ، تكوّن جمهور القراء بحسب شروط التفاعل مع الرواية وفق مقاييس مختلفة تبدأ بدرجة المتعة لتنتهي صمودا برغبة إعطاء هذا الجنس وضعا خاصا في الثقافة و التعليم وغير ذلك من المؤسسات الموازية . ولعلنا ونحن نرغب في القيام بحفريات في المتفق الروائي المغربي ( المغاربي ) قد نكشف أن الرواية وهي تشكل وتنمو وتتطور في بلدان المغرب العربي ( المغرب الأقصى نموذجا ) قد خلقت تقاليد مختلفة في فرض نسقيتها . وفي مقدمة ذلك خلخلة أفق الإنتظار الذي كـان مـحكومـا لدى القـارئ ( المغـربي و المغـربي ) بالأشكال الشعرية و النثرية الموروثة تمشيا مع النقلات النوعية التي عرفها ( هذا الأدب وهو يصرف تقلبتات سريعة ومتواترة متماوجة بين المرورث القديم ( جاهلي ، عباسي ، نهضوي مثلا ، و المستحدث ( الرومنسية على سبيل المثال ) .

6.3 . ورغم إنعدام شروط قيـام مؤسسة أدبية توافق روح العصر ، فان القارئ المغربي ( المغاربي ) قد أقبل على الرواية من تلقاء قصدية خبيئة في خلفيته وموسوعته المرصيتين أبرز ملامحها الإنشداد الي المالى المخيلة الأسطورية التي إحتفظ بها وهو يتخلص ويقبل على الرواية . وتؤكد الأبحاث و الدراسات التي إهتمت في المغرب بالقصة و الرواية أنظر 1914 - 1956 كانت محكومة في سياق التموّلات المختلفة التي عرفها المغرب بصراع حاد بين سلطة الشعر وسلطة النثر ، وداخل النشر بين أشكال الكتابة السردية القديمة ( المقومات ، الرحلات ، السير ، الأخبار . الوصايا الحكم و الأمثـال ) ، و أشكال الكتـابة السـردية الحديثة التي نتجت بموازاة التـأثير بالغرب ، وتبادل التأثير مع الشرق . من ثمة تدعو ضرورة تحديد سياق ( سياقات ) تشكل أفق القـراء بالمغـرب ضـرورة تحـديد أفق تشكل الكاتب لما في ذلك من تناغم (إنسجام بين سلطة الكتابة و سلطة القراءة من متطور جمالي وذرقي وهكذا ( قد )

نجد أن القارئ ( قارئ الرواية المغربية أساسا هنا ) قد مر بعدة مراحل قبل أن يصبح مكتمل الهوية ، وفي مقدمتها الإنتقال من صيغة الثقافة الشغوفة و / أو الثقافة النمطية القائمة على القوالب الجاهزة الي ثقافة الإستحداث ، ويظل هذا القارئ - رغم تقدم شروط المؤسسة الأدبية وشروط التلقي نسبيا - قارئا محاصرا أو متوزعا بين القديم و الحديث ، الى جانب أنه « قارئ سري » يظل الجنس الأدبي في أفقها الإنتظاري وموسوعته وسجله ومرجعيته جنسا أدبيا " وثنيا " داخل تراتبية الثقافة التي يخزنها .

3 . 7 - ولما كان أفق الإنتظار يقوم علي أساس أربعة مكونات -هي بالأمساك " المعرفة بالكتابة "و " تجربة القراءة " و " معرفة الأدب " عموما ، و " حياة خارجية من منظور " ( من منظور نفسي - إجتماعي ) - فان قارئ الرواية المغربية ( المغاربية قدأقبل في البادية على النصوص السردية ( القصصية عامة ) القريبة من كتابة التراثية وفق طبيعة الواقع الذي أفرزته عملية التلاقح و الإندماج مع الشرق ، ووفق طبيعة المثاقفة مع الغرب على أن النص السردي الذي كان متداولا حينئذ لم يتجاوز وظائف التأطير ضمن أفق إنتظار محكوم بالتعليمة و الخلقية و الإجتماعية بمعنى آخر : أن القارئ المغربي كان يسعى من خلال إقباله على النصوص السردية الى التماهي مع عوالم قراءته جانب الإنتماء الى الثقافة المحلية ، ولذلك إنتشرت القصة ( الرواية) التاريخية - نموذج عبد العزيز بن عبد الله مثلا - و القصة ( الرواية ) الدينية ، وهكذا دواليك . ولن يتحول أفق القراءة لدى القارئ - أو أفق الإنتظار - إلا مع نهاية الأربيعينات حيث نشطت شروط المؤسسة ( أو بعضها على الأقل ) على تغيير هذا الأفق ، وذلك من خلال ظهور القصة العاطفية و المجتمعية ، و البدايات الجنينية للسيرة الذاتية ، ولايفوتنا في النهاية أن نشير الى أن هذا التحول الذي أشرنا إليه قدتم علي حساب إنسحاب الثقافة التراثية لصالح ثقافة عصرية لحقت مجمل أنماط التواصل الأدبي و الثقافي ، وعلى حساب تشكل مرجعية جديدة هي النصوص الشرقية بالنسبة للرواية المكتوبة بالعربية ، و النصوص الغربية - الفرنسية و الإسبانية أساسا - بالنسبة للنصوص الروائية المكتوبة بالفرنسية و الإسبانية .

****

# الهوامش

1 - أنظر :

القمري (بشير) " حول التنميات الأساسية في الرواية المغربية : مدخل أولية ... "مجلة " آفاق " عدد 3 / 4 ، الرباط ، 84

2 - نفسه ، ص 2 / 22.

3 - كما تقول بذلك أعمال الشكلانيين الروس ودائرة ( باختين ) أنظر مثلا

Todorov (T). "Théorie de la littirature...". seuil. Paris 65. 315 P.

(4) أنظر bakhtine (M). "Poétique de dostoievеski". Seuil. Paris 7

على سبيل المثال :

الشمعة (خلدون)و "الرواية مقدمة في الجنس الروائي"، في "المنهج والمصطلح"، ص 95 / 102 ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 79 .

(5) أنظر مادة "Typologie" في قاموس "Le petit Robert"، باريس 76

(6) أنظر : "التزمن والتزامن"، "Synchronie / Diachronie" في :

Ducrot (O.). Todorov (T). "Dictionnaire encyclopédique...". seuil. Paris 72. 470 .

(7) أنظر مادة : "Typologie" في :

Greimas (A.J.). Courtés (J.). "Sémiotique : dictionnaire raisonné...". Paris. 79 .

(8) - نفسه، ص : 406 .

(9) . أنظر أعمال ( ميخائيل باختين) وعلى رأسها :

Bakhtine (M.). "Esthétique et théorie du roman". gallimard. Paris 78 .

(10) - أنظر :

Todorov (T.). "Poétique de la prose". seuil / Points. n° : 120. Paris 78 .

(11) - نفسه ، ص 9 .

. (12) - نفسهو نفس الصفحة .

(13)- نفسه ، ص 10 .

(14) - نفسه، نفس السفحة . ويذكرنا هذا الرأي بجملة آراء (أو ستين وارين) و (رونيه ويليك) في " نظرية الادب"، وآراء (ميخائيل باختين) في كتابيه السابقين ( هامش 3 و 9) وآراء (د. عبد المنعم تليمة) في "مقدمة في نظرية الأدب " .

(15) - أنظر :

Zima (Pierre V.), "Manuel de sociocritique", Picard, Paris 85, p : 207 / 208 .

(16)- أنظر :

الخطيب ابراهيم، "الرواية المغربية المكتوبة بالعربية : الرغبة ولاتاريخ"، مجلة "أقلام" عدد : 4 الرباط 77 .

(17)- أنظر : القمري (بشير)، "مداخل اساسية..." م.م. (شاهد1) .

(18)- صدرت في الحقيقة سنة 1942 .

(19) - هناك رأي يقول انها صدرت سنة 1963 . انظر :

يعلى (مصطفى) ومودّن (عبد الرحمن)، "بيولوغرافيا الفن الروائي بالمغرب"، مجلة آفاق، عدد 4/3 م.م.

(20)- هناك رأي يقول بصدورها في بداية الخمسينات. أنظر "بيولوغرافيا الفن الروائي"، ص 76 م.م .

(21)- أنظر :

برادة (محمد)، "الاسس النظرية للرواية المغربية المكتوبة بالعربية"، ص 143، في "الرواية المغاربية" لعبد الكبير الخطيبي (ترجمة محمد برادة)، الرباط 72 .

(22)- أنظر :

Suleiman (Suzann Rubin, "le roman à thèse...", P.U.F, Paris 83 .

(23)- أنظر :

Aàmor (Mouhcine), "Analy du roman "Al Ghorba" de A. Laroui", université la sorbonne nouvelle, Paris, 87 :

(موجود بكلية الاداب / القنيطرة - المغرب ) - عدد : 002173 .

(24)- أنظر :

الجراري (عباس)، "الادب المغربي من خلال قضاياه وظواهره"، الرباط 82 .

(25)- أنظر : "بيولوغرافيا الفن الروائي بالمغرب"، م.م. من ص 75 الى ص 79 .

(26)- أنظر "ص 21 . م.م. "Analyse du roman Al-Ghorba"

(27) - علما بان احصاء ( م. يعلى) و (ع. المودن) يقف عند حدود سنة 1984، او احصاء (م. أعمار) عن سنة 1986 .

(28)- لابد من الاشارة هنا ان الاحصائين المذكورين في الترسيمة لايستوفيان كل النصوص المكتوبة بالعربية، ويغضلان الرواية المكتوبة بالفرنسية .

(29)- أنظر : م.م. 233 :

greimas (J.A.), Courtes (J.), "Sémiotique : dictionnaire raisonné" .

(30)- أنظر مقالتنا ( تحت الطبع)

Alkamaru (B.) " la nuit sacrée : réferent et réception"، "Collaogue du texte Maghrébin". faculté de lettres. kénitra. 87 .

(31)- نقلا عن :

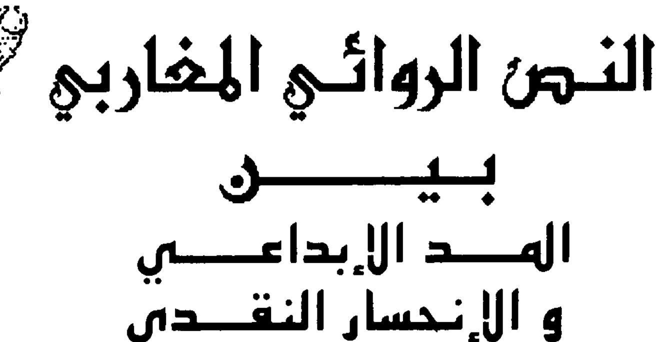
بوحسن (أحمد) : "المرجع بين النص والقارئ"، مجلة "المشروع"، عدد 9 ، 1988 ، ص 92 .

(32)- أنظر :

الخطيبي (عبد الكبير)، "الرواية المغاربية"، ترجمة م. برادة . م.م. (هامش 21). وايضا مقالتنا (هامش1)، وكتابات (ادريس النقوري) و (نجيب العوفي) و (عبد القادر الشاوي) .

(33)- انظر عرفنا :

Alkamari (B.) "Didactique du texte maggrébin écrit en français et en arabe : cas du roman"
Colloque du 2/3 Novembre 88. faculté des lettres - kénitra .



# النص الروائي المغاربي بين المد الإبداعي و الإنحسار النقدي


د . بوشوشة بن جمعة

معهد بورقيبة للغات * تونس *

# أ - النص الروائي المغاربي بين المد الإبداعي والإنحسار النقدي

إن الحديث عن تجربة النقد الروائي المعاصر في المغرب العربي مغر ومفيد لأنه يثير جمّ التساؤلات وربما رفع الى تحفظات ومواقف جريئة من المبدعين و النقاد خاصة ، ومن واقع الأدب و الثقافة في البلدان المغاربية عامّة ، وهو واقع يؤشر بالسالب أو بالإيجاب في مسار الإبداع ، ومن ثمة في حقل النقد الذي لايؤسس على فراغ ، وإنما يشترط الإبداع ، الذي يستمد منه الهوية و الكيان جنسا أدبيا فاعلا في سائر أجناس الإبداع الأخرى ومنفعلا بها في الآن ذاته .

وقد توفّر للنقد الروائي في المغرب العربي الرصيد الإبداعي الكفيل بتأسيسه ومن ثمّة إنطلاقه وجعله يمثل تجربة أدبية واعدة تمتلك القدرة على عكس التحولات الحضارية التي شهدتها المجتمعات المغاربية بعد أن كسبت ثورات التحرير وأخذت في ثورة البناء قصد النمو و التخلص من شتى أشكال التبعية .

وأصبح النص الروائي المكتوب أصلا بالعربية يمثل ظاهرة أدبية لاتخلو من تميز مقارنة وسائر الأجناس الأدبية الأخرى من شعر ومقالة وقصّة قصيرة ومسرحية ، وذلك لما فتىء يشهد هذا الجنس الأدبي من تطور تجلى في نوع من التراكم الكمي يمثل في حد ذاته وبقطع النظر عن نسبة الكيف فيه ظاهرة صحية في حقل الثقافة و الإبداع في بلدان المغرب العربي ، وخاصة إذا ما وقع تمثّل طبيعة الظروف التي حفت بنشأة هذا الجنس الأدبي في أواسط الخمسينات في كل من تونس (1) و المغرب (2) ومع مطلع الستينات في ليبيا (3) ، بداية السبعينات في الجزائر (4) ، ونهايتها ومطلع الثمانينات في موريتانيا فضلا عن جمّ العوائق التي حالت دون ظهوره في مرحلة مبكرة شأن الشعر و المقالة الأدبية و الأقصوصة خاصة ، أو مقارنة و الرواية المكتوبة

بالفرنسية التي وجدت من الرعاية و الدعاية من قبل الأستعمار الفرنسي ماأهلها كي تتأسس وتتطور فتتجاوز مرحلة التقليد لنظيرتها الفرنسية خاصة و العربية عامة الى الإضافة و إكتساب الخصوصية مما ساهم في إشاعتها وتجاوزها المحلية الضيقة الى مصاف العالمية بعد أن صارت لها قاعدة هامة ، الأمر الذي يجعل الرواية المكتوبة بالعربية تمثل نوعا من التحدي لنظيرتها ذات اللسان الفرنسي خاصة ، و للإستعمار الفرنسي وأشكال تبعية الثقافة و الحضارية عامة .

غير أن رصيد النص الروائي المكتوب بالعربية في المغرب لعربي منذ ظهوره وعبر مسار تطوره يسمح بالوقوف عند إختلال بين بينه و النقد يمكن على ضوئه إستجلاء حقيقة قوامها تختلف العملية النقدية عن التجربة الإبداعية في جنس الرواية ، ولعل تخلف الواقع الثقافي في البلدان المغاربية يمكن في جانب منه في مثل هذا الإختلال . إذ المفروض أن النقد هو الذي يرصد التجربة الإبداعية ويوجه مسارها نحو الأفضل قصد تطوير مضامينها الفكرية ، وأشكالها التعبيرية ، غير أن النقد الروائي في المغرب العربي لم يتزامن ظهوره ونشأة جنس الرواية ، بل كان لاحقا ودونها تطورا وتنوعا وإنتظاما وفي ذلك يمكن عسر المعادلة بينهما آنيا .

ويروم هذا البحث إستقراء مظاهر تخلف النقد الروائي المغاربي عن الحركة الإبداعية في جنس الرواية ، وتشخيص علل ذلك ومن ثمة إستشراف آفاق هذا النقد في ضوء إستقراء نماذج النقد الرائي المتوفرة في بلدان المغرب العربي وتقييمها إستكشافا لدلالاتها وأبعادها المستقبلية .

## أ - مظاهرتراجع النقد الروائي المغاربي أمام حركة الإبداع :

إن الإبداع و النقد متكاملان فالنقد متممّ حتمي للإبداع وضرورة لتطوره والإبداع الروائي في المغرب العربي يسمح باكتشاف إنحسار العملية النقدية أمام التجربة الروائية ، إذيتبوأ النقد من حيث الكم الدرجة الدنيا في سلم الأجناس الأدبية عامة وجنس الرواية خاصة ، إذلم ينم بما يتناسب و التراكم المتوفر للرواية المغربية ، رغم تمنياته لعملية تكمل الإسهامات الإبداعية بتوجيهها و العمل على نبلورها وتطورها ، فهو

نقد خافت الصدى تتداوله الجرائد و المجلات عبر « مقالات تتقمص النقد وتظهر بين الفنيـة و الأخـرى ،... ولـكنهـا رغم تراكـمـهـا لاتدخل في نطاق النقـد ، لأن هذا الفن التقويمي له مناهجه ومعالمه الخاصة به ، والمكونات لأهم الركائن المؤسس عليها وإنما هي مجرد متابعات وتعريفات ... وفي الحالتين تكون عبارة عن مناوشات وتصفية حسابات شخصية أو إيديولوجية » (5).

ولئن كان من الطبيعي أن تتأخر حركة النقد الروائي في المغرب العربي الى السبعينات وذلك في إنتظار المؤشرات الأدبية المنتجة لها فقد أدرك الإبداع الروائي حدا من التراكم يؤهله كي يرصد ويقيم ليوجه غير أن هذا لم يحدث إذ بقى النقد الروائي ضعيفا ومتعثرا وغير منتظم النسق وكذلك العمق ، وهو في كل ذلك غير قادر على رصد الإبداع الروائي المغاربي ومتابعته قصد تطويره ، وهو إلى ذلك غير قادر على تأسيس مفاهيم الإبداع الروائي المغاربي ومتابعته قصد تطويره ، وهو الى ذلك غير قادر على تأسيس مفاهيم نقدية ومناهج واضحة ونصوص نقدية أصلية لإفتقاره الى الوضوح في الرؤية و المنهج و الإستمرارية و التطوّر ، إذ هو يتراوح بين الإنحسار وشيء من الإشراق وتغلب عليه المحاولات التأثيرية الذوقية ذات المسحة الذاتية ، فهو يظهر ويختفي بلاهوية منهجية تحدد نظرته وتجسد فلسفته في الواقع الأدبي ، لكونه لم يستطع أن يكون لنفسه شخصية أو يؤسّس كيانا بل لايزال في طور التجريب وفي مرحلة تمثّل مناهج النقد الغربية عن طريق تعريبها (6).

ولمّا كانت الكتابة الروائية تمارس في تربة ثقافية حبلي بالمتناقضات ، ولم يتبلور فيها إتجاه قادر على الصمود و الإستمرار لأسباب تاريخية وإجتماعية ، ذاتية موضوعية(7) فانّ الواقع الأدبي في المغرب العربي غير مهياً لنقد جادّ وإبداع جيد فالناقد المغاربي يبقى غير مكتمل ثقافيا و الروائي غير مكتمل فنيا و النتيجة واقع روائي غير مكتمل إبداعيا وبجماليا ، يطغى عليه التجريب ويبحث عن تأصيل كيانه وإكتسابه خصوصيته فالذين يزاولون تجربة الإبداع ، وعملية النقد في بلدان المغرب العربي جامعيون أو موظفون أو صحفيون ولا وجود نقاد متخصص في النقد ، ومتفرغ له ، ولاكذلك لمبدع روائي متفرغ للكتابة الروائية ، الأمر الذي يجعل الإبداع الروائي

من جهة و النقد الروائي من جهة ثانية يمثل عائقا أساسيا من عوائق الإبداع و النقد الروائي المغاربي يحول دون تبلورهما فنّيا ويجعلها في نزوع متواصل الى البحث والتجريب .

ينصاف الى ماذكر آنفا اصطباغ النقد المغاربي في حقل الرواية بنزعته المحّلية وعدم إنفتاحه - إلا لما على الإبداع الروائي و النقدي الذي يظهر في هذا القطر المغاربي أو ذاك ، لضعف قنوات التواصل الثقافي وغياب سياسة توزيع محكمة للكتاب الثقافي المغاربي عامّة و الروائي على وجه أخص ، ممّا جعل واقع النقد الروائي يتباين من بلد مغربي الي آخر ويتفاوت من حيث الحركية والركود ، الجودة و الرداءة ، الكمّ و الكيف ، وإن كان ثمّة عديد الأسماء النقدية التي أثبتت وجودها ، وعبّرت عن جدّيتها وفعاليتها وإكتساب من ثمة إحترام القراء وإهتمام المبدعين في جنس الرواية على حدّ سواء ، يمكن أن نذكر منهم الدكتور محمود طرشونة (8) و الأستاذ توفيق بكّار(9) في تونس محمد مصايف لعرج واسيني و محمد ساري (10) في الجزائر ، ومحمد برادة ، وحسن المنيعي وأحمد الميني ، وإبراهيم الخطيب ، وإدريس الناقوري ، وعبد القادر الشاوي وسعيد يقين ونجيب العوفي في المغرب (11) ، وأمين مازن (12) وفوزي البشتي (13) ورمضان سليم (14) في ليبيا ، و الذين برزوا في حقل النقد الروائي و كانت لهم عطاءات جيّدة وواعدة ، كما أنّهم ثابروا على الكتابة النقدية ومتابعة النتاج الروائي في أقطارهم المغاربية ، غير أن جهودهم تبقى جهودا فردية وغير كافية ولايمكننها ، أن تشكل تيارا أساسيا في حركة النقد الروائي ، مالم تظهر الجماعية الجماعة النقدية المحدّدة الملامح و الأهداف و المناهج ، و المتفردة بخصوصيتها ، والقادرة في الآن ذاته على صهر تلك الجهود وتحويلها الى تجربة خصبة ومتطوّرة ، تنهل من مناهج النقد الغربي ومقوماته ، دون أن تقف عند تمثلها بل تسعى الى تجاوزها بما تضيفه إليها من مواقف فكرية متقدمة وإيجابية

ولعل التجربة النقدية المعاصرة في المغرب ، والتي تزخر بالجهود النقدية في الحقل الأدبي عامّة و الروائي خاصة تنظيرا وممارسة تمثل المرحلة الجنينية لنشأة مدرسة نقدية مغربية في جنس الرواية ، تنهل من روافد التجارب النقدية الأوروبية ، ومن

مختلف المعارف المعاصرة ولكنها أخذت تؤسّس لنفسها منهجها الخاصّ الذي يعيش حالة مخاض عسير وولادة وشيكة (15) في رصدها التجربة الروائية بالمغرب وتوجيه مسارها ، ولذلك لايمكن الحديث والحالة تلك عن وجود حركة نقدية مغاربية وإنما غاية ماهناك مؤشرات لإرساء دعائم حركة نقدية ناشئة .

## 2 - أسباب تخلف العملية النقدية عن التجربة الروائية

إن البحث عن الأسباب الكامنة وراء تراجع النقد أمام حركة الإبداع الروائي في المغرب العربي ومحاولة إستقرائها قصد إستشراف السبل الكفيلة مستقبلا بجعل العملية النقدية تشهد نفس مدّ التجربة الإبداعية في تنوعها وإنتظامها ، ويقضي في البدء عدم طرح المسألة برؤية ساذجة وقاصرة تعيد جوهر القضية الأساسي إلى متابعة النقاد بجدية وإنتظام الناتج الروائي المغاربي من جهة ، وإلى عدم توصل الروائيين المغاربين في أغلبهم الى كتابة روائية جيدة من جهة ثانية ، لأن « المشكل الحقيقي يتجاوز الأديب و الناقد كليهما ، ويتعلق أساسا بواقع الأدب في مجتمع تخترقه التناقضات و الصراعات الكثيرة المتنوعة (16).

ووقائع الثقافة في مجتمعات مغاربية يظلّ فيها البعد الثقافي مغيبا أو يكاد ، بين التهميش و المصادرة ، ولذلك فان الرؤية التي يجب من خلالها طرح هذه القضية ومعالجتها تفرض بالضرورة إقامة علاقة جدلية بين أسباب تخلف الظاهرة النقدية من المسار الإبداعي في جنس الرواية ، وأسباب تخلف الواقع الثقافي و الحضاري المغاربي، لذلك فان جوهر القضية الأساسي يكمن في البحث عن طبيعة العلاقة القائمة بين المثقف المغاربي روائيا مبدعا كان أم ناقدا وبين واقعه الموضوعي ، مما يجعل واقع النقد الروائي المغاربي يعكس في العمق طبيعة الواقع الثقافي و الإجتماعي الحضاري للبلدان المغاربية ويؤشر له ، فيكون إنحساره إنعكاسا لإنحسار الثقافة وذلك لعديد المعوقات تحول دون خصبها ونمائها ومن ثمة إشعاعها وبناء على ماتقدم ، فان مسؤولية تراجع النقد الأدبي عامة و الروائي خاصة في بلدان المغرب العربي ليست قصرا على النقاد

وحدهم وإن كان لهم نصيب في ذلك ، تظافر عدّة عوامل تفاعلت لتسم النقد الروائي المغاربي بالتخلف مقارنة وسائر الأجناس الأدبية الأخرى من شعر ومقالة أدبية وأقصوصة فضلا عن الرواية ، ونورد فيما يلي أهمها :

## 01 - الصحافة الأدبية وإجهاض العمق النقدي :

إن مثلث الصحف والمجلاّت و الملاحق الثقافية سبيل النقاد الروائي في تواصلة والمبدع و القارئ بداية النقد الأولي لقلّة إمكانيات النشر فان دورها الإيجابي هذا قد تحول الى سلب اليوم وأصبح نفعها للنقد ضررا وذلك بعد أن سلبت منه عمقه ، وجعلته يفقد سماته المفيدة مقارنة وأجناس الإبداع الأخرى خاصّة منها المقالة الأدبية ، وتاريخ الأدب ، و التي إختلط بها ، ذلك أنّ الصحافة نمذجته بقوالبها وجعلته لايتجاوز المتابعات السريعة العابرة العامة الوصفية للنتائج الروائي و التي يغيب فيها المنهج ، وإن وجد فهو ضبابي ومضطرب في أحسن الأحوال ، وباستثناء بعض المحاولات القليلة فاننا لانكاد نجد غير أشكال سيئة ورديئة من أشكال النقد الأدبي لجنس الرواية .

## 02 - أزمة العلاقة وعلاقة الأزمة بين الناقد و المبدع :

إنّ الولادة الحديثة للنقد الروائي في المغرب العربي وعدم وجود تقاليد نقدية راسخة في جنس الرواية (17) على غرار ماوجده النقد الغربي من موروث أدبي غزير ومتنوع تجعل المبدع يرى في الناقد مكملا لإبداعه وضرورة لتطور تجربته في الكتابة الروائية ، جعلت المبدع الروائي في المغرب العربي شديد الحساسية للنقد ، كثير البرم بالنقاد ، ويفصح غالبا أنّه قليل الإنتفاع بالنقد ولربما عديم الإستفادة منه ، وذلك لتملّك مركب التفوق له و الذي يجعله يرى النقد إما مدحا أولا يكون ، فيتغافل بذلك عن حقيقة جوهرية قوامها ألاّ تطور لأي شكل إبداعي مالم يسنده نقد بنّاء وألاّ سبل الى أي تجاوز في حقل الإبداع الأدبي عامّة والروائي منه خاصة إلا بالنقد (18).

ولما كان النقد قولا عن قول ، أو بالأحرى كتابة عن كتابة لاتقل خلقا فنّيا وإبداعا فكريا عن النص المنقود فان الناقد يتملكه هو الأخر شأن المبدع مركب التفوق الذي يجعله يرى الإبداع الروائي دون موهبة نقده وملكة إبداعه ، فيتجاهل وظيفته

الحقيقية التي تبني على أساس مرتكزات منهجية تتفسح السبيل الى النصّ فتقدر ملكة الإبداع فيه أولا ثم توجهها ثانيا وإن كانت هذه المعادلة تبدو عسيرة ، وبذلك فان أزمة العلاقة بين الناقد و المبدع تعوق مسار كلّ من النقد و الإبداع وتسلبها القدرة على التجاوز و التفرّد ، فيتعمق تخلّفها عن مسار حركة الإبداع الغربية في جنس الرواية وتجارب مذاهبه في تطورها المتزامن .

## 03 - أزمة الوعي النقدي بين غياب المناهج وتداخل النظريات :

إن رصد ممارسة الكتابة النقدية في جنس الرواية بالمغرب العربي ، يؤكد في بدء حداثتها التي شهدت بدايتها الأولى مع مطلع الستينات ، لتأخذ في التبلور تدريجيا على مدى السبعينات و خاصّة الثمانينات ، وهي في كل ذلك تحاول أن تكوّن لنفسها شخصية وتؤسّس كيانا ممّا جعلها تكون بلا هوية منهجية تحدّد أدوات تعاملها و النص الروائي وتجسد فلسفتها في الواقع الأدبي فكانت في تجريب متواصل ، قطع صلة أو كاد بالمورث النقدي العربي الإسلامي القديم وبات يعتمد أساسا على التجارب النقدية الأوربية وينهل من مختلف روافدها المعرفية المعاصرة ، الأمر الذي جعل الوعي النقدي للناقد المغاربي تطبعه الأزمة التي تتجلى في غياب المنهج النقدي الناضج و المكتمل أو عدم تمثل مناهج النقد الغربي الحديث ونظرياته المتمثّل السليم و الوعي في التعامل معها قصد إستيعابها عن طريق الفهم أو بتعريبها لغاية توظيفها في ممارسة نصوص روائية ، مما أفرز مناهج نقدية ضبابية وسمت المحاولات النقدية الأولى ، تفقد إلى وضوح الرؤية الفكرية وتبلور الموقف النقدي وأخرى مشوهة غريبة حتى عن أصولها المرجعية ، والثالثة مزيج متنافر من فعاليات فكرية وأسس منهجية غير منسجمة فيما بينها ولا مع النص محور الممارسة النقدية ، إذ أن طبيعة النص الإبداعي هي التي تحدد طبيعة المنهج الملائم لرصده و التعامل معه نقديا.

فالعملية النقدية للإبداع الروائي المغاربي تخضع الى فسيفساء ،مناهج نقدية متبانية لكل منها أسسه وخصائص ممارسته للنص الإبداعي ، فنجد المنهج التاريخي الإجتماعي (19) و البنوي التكويني (20)و الإيديولوجي (21).

وقد إختلفت المواقف النقدية من تمثّل هذه المذاهب النقدية في الممارسة النقدية ، فمنهم من تبنى أحدها وسعى الى إسقاطه على النصوص الروائية التي رام ممارستها [22] ، وأخر سعت الى الإستفادة من بعض تلك المذاهب أو منها جميعا رغبة في تشكيل نوع من التوفيق الهادف الى خدمة النصّ وتطوير أدوات التعامل معه [23] ، ويعد البعض الأخر منها الي محاولة تطبيق مرجعية نقدية كلاسيكية على أعمال روائية حديثة [24] ، كل ذلك وقد يغيب المنهج كلّية من العملية النقدية .

## 4 - إنعدام النقاد المختصين المتفرغين :

لقد كان لعدم وجود نقّاد متخصّصين في النقد ومتفرغين له في الآن ذاته ، أثره السلبي في واقع النقد الروائي المغاربي ، ذلك أن النقّاد المغاربيين لايمارسون النقد فحسب وإنما هم يشتغلون بالتدريس ، أو الصحافة أو بالصحافة أو بحقول ثقافية أخرى فيتوزع مجهودهم ، ويمثل النقد أنذاك شاغلا من جملة شواغلهم الفكرية و المهنية والحياتية الأمر الذي يعوق المسيرة النقدية من حيث جودتها وعمقها وخاصّة إنتظام نسقها ، فتفقد لذلك مقوّما أساسيا لممارسة النقدية وهو الرصيد و المتابعة ولايكون بذلك للناقد حضور دائم في الحقل النقدي و الأدبي ، ممّا يجعل صدى نقده محدودا وتأثيره منحسرا ، ولذلك لا يمكن للتجربة الإبداعية في حقل الرواية أن تتطور وتحقّق الإكتمال و النضج فتتاجوز مرحلة البحث و التجربة الى إكتساب الخصوصية .

## 5 - تخلف التجربة الروائية فنيّا :

إن تخلف النقد الروائي قد يعود فضلا عن كلّ ماورد ذكره من أسباب مثّلت معوقات أمام تأسيسه وتطوره الى تخلف الإبداع الروائي ذاته بالبلدان المغاربية ، وهو التخلف الذي يتجلى في غياب الأعمال الإبداعية الجيدّة في جنس الرواية و التي تملك القدرة على تجاوز محلّيتها الضيقة وقوميتها المحدودة الي العالمية باستثناء بعض النصوص التي أثبتت تميزها ، فضلا عن عدم وجود ملامح محدّدة لكلّ روائي حيث يطغى التجريب علي الكتابة الروائية المغاربية التي لازالت تبحث عن خصوصياتها وتسعى في الآن ذاته الي إثبات هويّتها وتفرّدها عن نظيراتها المشرقية و المغاربية .

وبناء على كل ماتقدم من أسباب تكمن وراء تخلف الممارسة النقدية عن التجربة الروائية في المغرب العربي ، و التي لا تمثل في الحقيقة كلّ الأسباب وإنّما تلك التي بدت لنا أساسية وفعالة يمكن لظاهرة إنحسار النقد الروائي المغاربي أن تجد تفسيرها ومن ثمّة تعليلها في كونها لاتتّصل بالناقد و الروائي فحسب وإنما تتجاوزهما لتشمل خصائص الواقع الثقافي و الحضاري المغاربي خاصّة و العربي وبناء على ماتقدم إستقراؤه من أسباب تكمن وراء تخلف الممارسة النقدية عن التجربة الروائية في المغرب العربي ، و التي لاتمثّل في الحقيقة كلّ الأسباب وإنّما تلك بدت لنا أساسية وفعالية يمكن لظاهرة إنسحار النقد الروائي المغاربي أن تجد تفسيرها ومن ثمّة تعليلها في كونها لاتتّصل بالناقد و الروائي فحسب وإنما تتجاوزهما الى خصائص الواقع الثقافي والحضاري المغاربي خاصّة و المغربي عامة ، خاصة وأنّ ممارسة النقد الأدبي عامّة والروائي خاصّة في بلدان المغرب العربي إن هي في جهودها إلاّ جزء من مكونات التجربة النقدية العربية قبل أن تنفتح على مناهج النقد الغربية وتتأثر ممارستها بمناهج النقد الغربية وتتأثر بها ممارستها للنص الأدبي .



# الهوامش :

1 - يمكن أن نعدّ رواية الأديب محمد العروسي المطوي « ومن الضحايا » (1956 )أول نص روائي يستجيب لشروط هذا الجنس الأدبي .

2 - يمكن أن نعتبر رواية الأديب عبد المجيد بن جلّون : « في الطفولة » (1957 ) أوّل عمل إبداعي يحمل سمات الرواية ، وإن كان يبقى الى السيرة الذاتية أقرب منه الى الرواية .

3 - يعد نص محمّد فريد سيالة : « إعترافات إنسان » (1961 » دار الشرق الأوسط للطباعة الإسكندرية مصر ، إوّل نص روائي ليبي .

4 - يعتبر نص : « رياح الجنوب » للقصاص الروائي الجزائري عبد الحميد بن هدوقة ، باكرة الإبداع الروائي العربي في الجزائر ، إذ ظهرت سنة (1971 ) وبعض الأعمال التي سبقتها لاتعدو أن تكون محاولة في الكتابة الروائية تفتقد الى الشروط الفنية التي يقتضيها هذا الجنس الأدبي .

5 - العربي بن جلّون « جدال وسجال (1986 ) مكتبة المعارف ، الرباط ص 110 .

6 - تتجلي عملية تمثل مناهج النقد المغربية في جهود التعريب المغاربية وخاصة تلك التي تقوم بها مجموعة من الجامعيين من النقاد المغاربة مثل محمّد برّادة ، وسعيد يقطين : و عبد الفتاح كليطو وعبد اللطيف اللعبي ، وعبد القادر الشاوي وغيرهم .

7 - سعيد يقطين : القراءة و التجربة حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب ، الدار البيضاء - 1984 .

8 - تميّز بمجهوده النقدية الخصبة و المتنوعة سواء المتصفة منها بالأدب العربي ، أو الأدب التونسي ويمكن أن نورد نماذج منها علي سبيل الذكر لا الحصر :

- مائة ليلة ولية ( دراسة وتحقيق ) الدار العربية للكتاب 1979

-مدخل الى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة، الطبعة الأولى تونس 1986 - ط 2 بغداد 1988 .

- الأدب المريد في مؤلفات المسعدي ط 1 - تونس 1978 ط 4 - تونس 1988

- مباحث في الأدب التونسي المعاصر : دراسات نقدية في مؤلفات المسعدي والمدني و الفارسي وخريف ، تونس 1989 .

9 - تميّز بجهوده النقدية المتصلة بالرواية العربية و التونسية ، و التي ضمّها لمقدّمات عديد الروايات التي نشرها في سلسلة « عيون المعاصرة » دار الجنوب للنشر .

10 - د . محمد مصايف : الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام 1983 ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس 315 ص .

11 - الأعراج واسيني : إتجاهات الرواية العربية في الجزائر 1986 ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 656 ص . وكذلك كتابه . النزوع الواقعي الإنتقادي في الرواية الجزائرية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1985 ، 144 ص .

12 - محمّد ساري : البحث عن النقد الأدبي الجيد ، دار الحداثة ، بيروت ط 1 - 190.1984 ص .

13 - إن المؤلفات التي مارست نقد الرواية المغربية عديدة يمكن أن نخصّ بالذكر منها أحمد المديني : في الأدب المغربي المعاصر ، 198 ، دار النشر المغربية الدار البيضاء 111 ص .

إدريس الناقوري : الرواية المغربية ، مدخل إلى المشكلات الفكرية و الفنية 1983 ، دار النشر المغربية الدار البيضاء 126 ص .

* إدريس الناقوري : المصطلح المشترك ، دار النشرالمغربية ، الدار البيضاء 1984 ص .

* سعيد يقطين : القراءة و التجربة ، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1985 ، 319 ص .

* نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، دار النشر المغربية ، الدارالبيضاء 1980 ، 431 ص .

* الحمداني حميد : الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي ، دار الثقافة الدار البيضاء 1985 ، 575 ص / وكذلك كتابة : في النظير و الممارسة - منشورات عيون الدار البيضاء 1986 - 151 ص .

14 - أمين مازن دوائر الزوايا المتدخلة 1983 ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع و الإعلان ، طرابلس ، 175 ص .

15 - فوزي البشتي : نحو منهج جماهيري في النقد الأدبي 1983 ، المنشأة العاة للنشر و التوزيع و الإعلان 217 ص .

16- بدأ النقد الادبي في المغرب الاقصى مقلد البعض التجارب العربية التي افاد منها عن طريق تمثلها واستعابها، غير أنه تجاوز الآن نسبيا مرحلة التقليد والتمثيل وأخذ يؤسس لنفسه طريقة خاصة لأنه بات أكثر إعتمادا على التجارب النقدية الأوروبية وخاصة الفرنسية منها ، وينهل من مختلف العلوم المعاصرة، ويعود الفضل في تأسيس هذه الحركة النقدية وبلورتها تدريجيا إلى تظافر جهود عدد من الجامعيين منهم : محمد برادة ، وأحمد البابوري ، وحسن المنيعي وأحمد المديني وعدد من النقاد الشبان في الحقل الأدبي خاصة، كأبراهيم الخطيب ، عبد القادر المستاوي ، نجيب العرفي، الحمداني حميد ، سعيد يقطين ، إدريس الناقوري وغيرهم والذين تعكس كتاباتهم النقدية التجربة النقدية المعاصرة في المغرب .

17 - أحمد فرحات : أصداء ثقافية ، المغرب ، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1984 ، ص 31 .

18- كان النقد الأدبي في البلدان المغاربية يقتصر على الشعر تقريبا ، وكانت تلك الدراسات النقدية التقليدية للشعر ذات صبغة وصفية لا تتناول الشعر إبداعا فنيا

19- أنظر كتاب : إدريس الناقوري : المصطلح المشترك،1983، دار النشر المغربية الدار البيضاء .

20- أنظر كتاب : لحمداني حميد : الرواية المغربيه ورؤية الواقع الإجتماعي دراسة بنيوية تكوينية ، 1985 ، دار الثقافة ، الدار البيضاء 575 ص .

21- أنظر كتاب : نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، 1980، دار

النشر المغربية الدار البيضاء 431 ص.

22 - أنظر

- كتابي الأعرج واسيني :

- إتجاهات الرواية العربية في الجزائر 1986، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 656 ص .

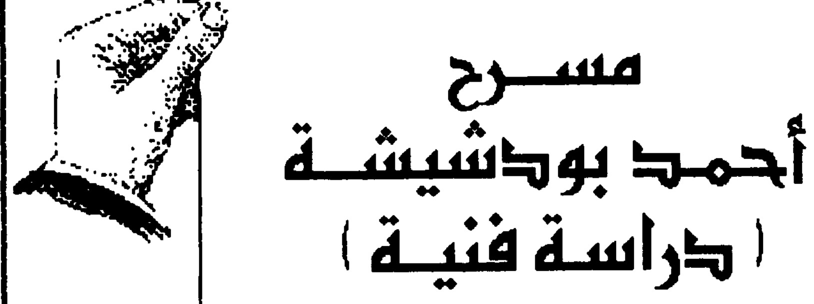
23- النزوع الواقعي الإنتفادي في الرواية الجزائرية ، 1985، منشورات إتحاد الكتاب العرب -دمشق- 144 ص .

24- أنظر كتاب :د. محمد مصايف ، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام.


بقلم الدكتـــــور :

بـــوشـــوشـــة بن جمعـــة

* تـــونـــــس *



# مسرح أحمد بودشيشة

## ( دراسة فنية )

د . الرشيد بوشعيرة

أستاذ في معهد الآداب * جامعة قسنطينة *

# مسـرح أحمـد بـودشيشـة

إذاكان صراع الأجيال في مسرح بودشيشة يحدد موقفا متذبذبا وحائرا من الجيل الجديد، وإذا كان بودشيشة يتعاطف مع ذلك الجيل الجديد حينا ويعتمد عليه في بناء المستقبل الذي يحلم به ، ويزور عنه حينا آخر بوصفه جيلا منحلا مائعا كما يراه ، ولو ما يؤكد المضامين و المعايير الأخلاقية التي كان بودشيشة يصدر عنها في أعماله المسرحية، حتي أننا لا نتنكب جادة الصواب عندما نضعه في خانة الكتاب الأخلاقيين.

نقول : إذا كانت هذه هي الصفات التي تتسم بهامضامين أعمال بودشيشة المسرحية ، فما هي السمات الفنية التي تميز تلك الأعمال ؟ .

1 - لعلنا نستطيع أن نسجل بدءا أن الموضوعات التي تناولها بودشيشة ذات طابع اجتماعي أخلاقي وأنها موضوعات صالحة في جملتها للعمل القصصي أكثر من كونها صالحة للعمل المسرحي ، وخاصة تلك الموضوعات التي عالجت قضايا الأسرة . وهنا ينبغي أن نذكر أن بودشيشة بدأ حياته الأدبية قصاصا ، وأن القصة عنده « هي الأم الروح التي أحتضنت المسرحية وجعلتها تنمو وتكبر حتى برزت الى الوجود » (1) .

ولكن هذا لايعني أبدا أن موضوع الأسرة ليس صالحا للمسرح إطلاقا وأن القصة وحدها هي القادرة على علاجه ، فكل الأشكال الأدبية يمكن أن تتعامل مع موضوع الأسرة . وهذا الموضوع بالذات كان محل أهتمام كثير من كبار المسرحيين ، من أمثال «إبسن » و « تشيكوف » و «سترتدبرج » و « لويجي يرانديللو » ، ولكن طبيعة التعامل مع هذا الموضوع ينبغي أن تكون مختلفة ، أي أن الوسائل و الأدوات الفنية ينبغي أن تكون مختلفة كما سنرى .

إن الحدث عند بودشيشة غالبا ما يكون حدثا « بوليسيا » ، إن صح التعبير ، لأنه يستهدف الكشف و التحقيق وتعرية الشخصيات و خلف المفاجآت، وهذا نجده -

على سبيل المثال - في « اللعبة » و « البيت الشريف » و « وفاة الحي الميت » التي تعد نموذجًا جيدا لهذا الحدث ، وليس من شك في أن طبيعة هذا الحدث تبعده قليلا عن الواقع . ومع ذلك فاننا نظلم بودشيشة لو سمينا المسرحية عنده مسرحية « بوليسية » على غرار الرواية البوليسية . ذلك أن عماد الرواية البوليسية هو التشويق وإثارة الدهشة وطبخ المفاجآت . وكل هذه الأمور تجعل كاتب الرواية البوليسية يصيب جل اهتمامه - إن لم نقل كله - على عنصر من عناصر الرواية وهو عنصر الخبر أو الحدث ، أما المسرحية عند بودشيشة فانها - على الرغم من إهتمامها بالعقدة المشوقة - تظل مسرحية « أدبية » إن جازلنا أن نعد المسرح أدبًا بحتا ، لأن بودشيشة كان يهتم - الى جانب الحدث - بالموقف الأخلاقي وبدوافع الشخصية ، وهو السبب الرئيسي الذي يجعلنا نرفض وضع « وفاة الحي الميت » في خانة المسرحية البوليسية كما نرفض وضع « جريمة قتل في الكاتدرائية » للكاتب المسرحي الأنجليزي « ت . س . إليوت » في الخانة ذاتها .

وعلى الرغم من أهمية الحدث بالنسبة الى العمل المسرحي فاننا نجده أحيانا يكاد يفقد دوره تماما أو يكاد ينعدم ، علي نحو مانرى في مسرحية « المغص » التي سنقف عندها قليلا فيما بعد .

2 - إن عنصر الحواريعد عنصرا أساسيا في العمل المسرحي بوصفه وسيلة فعالة توظف في الكشف عن أخلاق الشخصية ومستواها الفكري و الإجتماعي ، كما توظف في نقل الخبر ودفع الأحداث الى قيمتها و الكشف عن طبيعة الصراع بين الشخصيات وكل ذلك بانجاز واقتصاد وتركيز حاد كالشفرة .وهو إلا نجده في مسرح بودشيشة ، ذلك أن الحوار عنده حوار مفصل غير مركز ، ومسهب غير محجوز . ومن هنا فانه يفقد فعاليته المسرحية ويغدو طاغيا على كل العناصر المسرحية الأخري ، كالحدث والصراع و الشخصية . وكل هذا سنراه بوضوح في مسرحية « المغص» التي سنتخذها نموذجا تطبيقيا .

3 - ان اللغة في أعمال بودشيشة لغة قاموسية إصطلاحية ، وليست لغة مسرحية خلاّقة ؛ ذلك أن بودشيشة لايكل نفسه عناء البحث اللغوي في المسرح ، وإنما

ينظر الى اللغة بوصفها أداة فحسب ، وهذه الوظيفة لاتكفي في الفن المسرحي بطبيعة الحال ، لأن أناقة التعبير وابتكار الصيغ و الأساليب اللغوية ، مما يستهدف في الأعمال المسرحية المتميزة . وهذه الصفة « القاموسية » في لغة بودشيشة حالت دون تمييز مستويات الشخصيات الإجتماعية و الفكرية . فكل الشخصيات تكاد تعبر بلغة واحدة ذات إيقاع واحد .

ومع ذلك فاننا لانستطيع أن ننكرر جهود بودشيشة من أجل محاولة توظيف بعض الأمثال الشعبية و إستخدام لغة رصينة تقترب مما يسميه « توفيق الحكيم » باللغة الوسطي » التي تخلو من الألفاظ الحوشية الغريبة ، وتسمو على مستويات الإبتذال اللغوي ، ولكن هذا ليس كافيا لخلق لغة مسرحية متميزة . إن لغة بودشيشة المسرحية لاتختلف عن لغته القصصية ، كما أن حواره المسرحي لايختلف عن حوار ه القصصي .

4 - إن الصراع في أعمال بودشيشة المسرحية صراع خارجي هادئ وليس صراعا داخليا جارفا ، كما أنه صراع بارد يعكس التناقض الحضاري والأخلاقي من خلال عينة الأسرة ، كما رأينا من قبل .

5 - يبدو أن الشخصية في مسرح بودشيشة تظل شخصية سطحية تؤدي وظيفة محددة ، وهي نقل فكرة الكاتب ، ولذا فانها لاتتمتع بحرية التعبير عن ذاتها ولاتسمو الى مستوى الشخصية الرمزية أو الشخصية النموجية التي يمكن أن تعيش في وجدان القارئ أو المتفرج من حيث الزمان و المكان ولعل طبيعة الشخصية المسرحية في أعمال بودشيشة يحددها اهتمامه بالفكرة وحدها دون العاطفة ، وهو مايعترف به صراحة فيؤكد قائلا :« فانا لا أتعامل مع الشخصية كهدف ، بل كوسيلة ، إلا أن بعض الأدباء يسعون الى خلق شخصيات خالدة ، وبالتالي كان هدفهم الأوحد هو خلق مثل هذه الشخصيات لتخدلهم ، أما أنا فلاأفكر في هذا الموضوع إطلاقا ، فأنا صاحب قضية ، وأريد لقضيتي التبليغ و التوصيل ، وهنا تكفيني الشخصية التي تستطيع أن توصل فكرتي وبغيتي الى القارئ » [2] .

وليس من شك في أن مثل هذه الشخصية تقزم دورها وتجعله محصورا في وظيفة

واحدة هي وظيفة نقل فكرة الكاتب و بالتالي فانها ستفقد ملامحها الإنسانية السيكولوجية و الفكرية الخاصة وتغدو مجرد بوق بارد مثل قطع الشطرنج .

****

وكما نرى فان بودشيشة يستعمل عناصر المسرح إستعمالا وظيفيا ولايعترف لها بوجود مستقل ؛ فاللغة والحدث و الشخصية و الحوار كلها وسائل تخدم الفكرة أو «القضية » التي يريدها .

وهذا في تقديري أكبر خطأ فني يرتكبه بودشيشة ، ذلك أن هذه العناصر تتخذ وسيلة لخدمة الفكرة ، ولكنها ليست وسيلة عادية جامدة لاوجود لها خارج هذه الوظيفة . إن هذه العناصر في المسرح ينبغي أن تكون وسيلة وغاية في الوقت ذاته ، وإته ، وإلا نضب معين الفن في العمل المسرحي وأصبح عملا ذهنيا لاحياة فيه وسنقف الآن عند عمل من أعمال بودشيشية ، وهو « المغص » لطمس هذه الحقيقة عن كثب .

تتناول مسرحية « المغص »[3] موضوعا لانتردد في القول بأنه موضوع صالح للقصة أكثر من صلاحيته المسرحية ، ذلك أنه موضوع ذو شقتين أي أنه لايتسم بالوحدة التي نعتمد أن أرسطو كان محقا بالحاحه عليها واشتراطة احترامها في العمل المسرحي عند تعريفه التراجيديا بانها « محاكاة فعل جليل ، له عظيم ما ، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثل الفاعيلن ولاتعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة و الخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الإنفعالات »[4] .

و« الفعل الكامل » بطبيعة الحال ينبغي أن يكون واحذا له بداية ووسط ونهاية حتى يعد « قصة » براها أرسطو عنصرا أساسيا في العمل المسرحي لايمكن أن توجد بغيره .

إن هذه الوحدة في الموضوع ظلت محترمة في جميع المدارس و المذاهب المسرحية القديمة و الحديثة و المعاصرة دون غيرها من العناصر الأخرى التي تعرضت لكثير من التجاوز عبر العصور ، نلفت النظر هنا الى أننا لانريد أن نثمن أعمال بودشيشة من خلال المعايير الجمالية الأرسطية، وإنما نريد أن نسجل شرطا أساسيا من شروط العمل المسرحي يظل ثابتا ولكن بودشيشة يتجاوزه في هذا العمل كما سنرى .

قلنا إن « المغص » تتناول موضوعات ذا شقين أحدهما يتمثل في علاقة الكاتب المسرحي أو الفنان بزوجته ، و الآخر يتمثل في علاقة الكاتب المسرحي بالمؤسسة المسرحية البيروقراطية ، وهما شقان يشكلان موضوعين مختلفين في الحقيقة ، ويمكن أن يكون كل موضوع منهما محل عمل مسرحي منفرد . وهذان الشقان في « المغص» يضيفان طابعا قصصيا على هذا العمل الذي يغدو وكأنه سيرة ذاتية ذات حلقات ، ولو اقتصر بودشيشة على تناول موضوع واحد من هذين الموضوعين لكان أكثر توفيقا ، عل نحو ما فعل توفيق الحكيم في « عهد الشيطان »[5]، وياطالع الشجرة »[6] و«بجماليون »[7] و العش الهادىء »[8] حيث طرح موضوع العلاقة بين الفنان والأنثي بأسلوب عميق مفلسفا إياه ، خلافا للعلاقة المحدودة الأبعاد التي نجدها في «المغص » في الفصل الأول من « المغص» .

نجد أنفسنا أمام كاتب مسرحي طموح الى المجد و الإبداع ، مضحيا بوقته وأعصابه وطاقته من أجل تحقيق هذا الهدف البعيد المنال ، ولكن زوجته السطحية المحدودة الأفق تقف حجر عثرة في طريقه فتثبط عزيمته وتجعله يغرق في سفاسف الأمور فارضة عليه أن يهتم بقشور الحياة و التافه منها ، من مثل الركض وراء صرعات الملابس و زيارات المجاملة و الشكوك التي ليس لها أساس ، و الدموع المفتعلة ، والقبح و الدلال و الاستهتار بالواجبات المنزلية ، من مثل إهمال الأبناء وحرمانهم من الأمومة ، وما الى ذلك من التصرفات التي كانت تؤرق المؤلف وتزعجه . إن هذه الزوجة تضيق ذرعا بكتب زوجها وتتمنى أن تحرقها ، وتريد أن تجعل منه خادما لها ولنزواتها الصبيانية التي ليس لها حدود .

وفي الفصل الثاني من المسرحية نجد شخصيات المسرحية التي كان يفكر فيها المؤلف تبرز في ظلام الليل وتأخذ في محاورته مطالبة إياه بتغيير مصيرها ، بينما كانت زوجته تشخر وتهذي :« مشغول ... مشغول ... الكتابة ... القراءة ... القراءة ... مللت مللت »[9] . « هو » و «هي » شخصيتان وهميتان تبرزان للمؤلف في سجف الليل ، وهما زوج وزوجة ، يتناقران ويطلبان من المؤلف أن يفصل بينهما في نهاية المسرحية وعن طريق الموت . ويجاريهما المؤلف ولكنه يماطلهما ويرفض أن يتغير

مصيرهما خوفا من إنتقاد النقاد و استنكار القراء ، ولكن الشخصيتين تتمردان عليه فيثور عليهما ويردعهما .

وفي الفصل الثالث نرى الزوجة تستفيق من نومها وتستأنف مضايقاتها للمؤلف متمنية أن تحرق أوراقه وتخرج « كتبه الى بائعي الخرداوات لعلهم يقبلونها بثمن زهيد »[10] ، وترفض أن ترضع إبنتها التي ماتنفك تبكي وتعاني من « المغص » بسبب مسحوق الحليب الذي ترضعه ، ثم تنصرف الى زينتها كالعادة حتى لاتظهر أمام النساء الراقيات المتشدقات بمظهر البائسة الفقيرة »[11] . وفي آخر الفصل نرى مخطوطة المسرحية التي كان المؤلف منكبا على إنجازها تبتل بحليب الزجاجة وتصاب بالتلف .

وفي الفصل الأخير نري المؤلف في مكتب مدير المسرح يحاول أن يجعله يتعرف عليه ويخبره عن مصير عمل مسرحي سبق له أن قدمه له بغية عرضة في مسرحه . ولكن المدير يتنكر للمؤلف ويسخر منه ، ويتدخل أحد الممثلين متظاهرا ببذل جهد للتعرف على المؤلف وعمله المسرحي دون جدوي ، وأخيرا تستطيع كاتبة المدير أن تتذكر تلك المسرحية المودعة ، فيعيدها مدير المسرح اليه ويطرده من مكتبه قائلا :«ليس لدينا وقت ... إن المادة عندنا كثيرة ، ولايمكن أن نقرأ مسرحية طويلة كهذه »[12] ، ولكن المدير يكون قد إطمأن الى أن الممثل قد أخذ صورة عن مسرحية المؤلف حتى ينتحلها ويسرق فكرتها وأحداثها.

ذلك هو ملخص الحدث في مسرحية « المغص » . وهو كما نرى حدث بسيط جدا لايتميز بأي شيء من الطرافة أو الرصانة التي تفترض في الحدث المسرحي ، فكل ما في الأمر أن هناك خلافا في رؤية العالم بين المؤلف وزوجته ، وأن المؤلف سأل مدير المسرح عن مسرحيته فأعادها إليه بعد أن أخذ عنها صورة . هذا الحدث بطبيعة الحال ليس كافيا لصنع مسرحية جيدة ، ولعل الشكل القصصي كان يكفي لتقديم هذا الحدث بطريقة أفضل ، لأن هذا الشكل يسمح بالغوص في أعماق الشخصيات ورصد الهوة العميقة في رؤية العالم .

و الذي يؤنسنا الى هذا أن بودشيشة نفسه قد اعترف بهذه الحقيقة تلقائيا فعمد

الى إصطناع الأسلوب المفصل وأغرق عمله في ثرثرة حوارية مملة أرهقت فصوله، كما نرى الآن .

إن كل المواقف الحوارية في هذه المسرحية يمكن أن تكون صالحة للتدليل على هذه الحقيقة ، ويكفي هنا أن نقتطف الحوار التالي على سبيل التمثيل لا الحصر :

« المؤلف : ماذا ؟ هل أنت تشتمني ؟

هـــو : كلا .

المؤلف : لقد قلت كلمة قبيحة .

هـــو : لا أقصد ... إنها مجرد كلمة جرت علي لساني .

فلتت مني .

المؤلف : بل أنت تقصد أحدا .

هـــو : إني لاأقصدك .

المؤلف : الـ ... لعبة ...

المؤلف : أية لعبة ؟

هـــو : اللعبة القذرة ...

المؤلف : لعبة من ؟

هـــو : لعبـ ... تك

المـؤلف ( بغضب عارم ) إذن أنت تسبني ياهذا ؟

هـــي : لاأقصدك ... إنما مجرد كلمة جرت علي لساني ... فلتت مني . لأنتقم بسرعة .

المؤلف : (مرتبكا ) الإنتقام ؟ ...

هـــي : ذد عن شرفك ... عن كرامتك ...

المؤلف : ماذا تقولين أيتها المجنونة ؟

هـــي : الحقيقة ياسيدي ..

المؤلف : إنها ليست الحققية .. لقد نأيت عنها كثيرا .

هـــي : ( بخبيث ) في رأسك شيء آخر ؟.. ألك أسلوب في الإنتقام لانعرفه ؟

المؤلف : ليس هذا شأنك ..

هـــو : (للمـرأة ) لاتحـاولي أن تعـرفي . لكنه سينتـقم مني إن آجـلا وإن عاجـلا . تأكـدي .

المؤلف : المؤلفون لاينتقـمون . إنهم أنقي الناس طراً . إنه الصنف الذي لايعـرف للإنتقام طريقا ... ولامذهبا .

هـــي : وشرفك ياسيدي ؟

هـــو : ليس للمؤلفين شرف يغارون عليه . لذلك ترى قلوبهم خاوية ، ليس فيها ذرة من الغيرة تحفزهم للإنتقام ..

المؤلف ( يود أن يكتب شيئا .. فيما يمسك القلم ) لاتستدرجني لاتقدر علي .. مهما نشطت لتنجح في ذلك .

هـــي :هل أعجبك الموضوع ؟

المؤلف : موضوع الإنفصال ؟

هـــي : أجل .

المؤلف:إنه يصلح أن يكون موضوعا مستقبلا في لوحة مسرحية أخرى ..

سأعمد الى تسجيلـه حتى لاأنساه .

هـــي : (بحماس ) سـأزودك ببعـض العناصر حتـى تسهـل لـك مـعالجتـه ياسيـــدي » (13).

إن هذا المقطع يعد قصيرا إذا قورن بغيره من المقاطع الحوارية التي نرى فيها الشخصيات المسرحية تتجاور وتخوض في كل موضوع يخطر على البال ، وتثرثر وكأنها تريد أن تملأ الفراغ بحوار ليس له موضوع ولايستهدف دفع الأحداث أو التأثير في البناء أو الكشف عن التضاريس السيكولوجية لوجدان الشخصية . وهذا بطبيعة الحال يتنافى مع مبادئ الفن المسرحي الذي يعتمد على التركيز و القياس الهندسي الدقيق الذي لايسمح بفضول الكلام و الأسهاب الذي يناسب الرواية أو القصة .

ويمكن أن نشير في هذا المجال إلى الفصل الأخير برمته ، فالحوار يدور بين المؤلف و المدير علي إمتداد أربعين صفحة كاملة (14)، تكاد كلها تكرس بهدف واحد،

وهو تعرف المدير على شخصية المؤلف وتحديداسمه « المهدي المنتظر » فيا عجبا ! كيف يمكن أن تخصص أربعون صفحة من أجل تعرف شخص على آخر ؟! إنه الإسعاف في الحوار دون ضابط ودون تخطيط . ولعل قائلا يقول : إن هذه الصفحات الأربيعين تؤكد حقيقة واقعية وهي تجاهل المؤسسات المسرحية عندنا للمؤلفين واحتكارها العمل المسرحي عن علم أو عن جهل ، ولكن هذا ليس مسوغا مقبولا ، لأن هذا الغرض يمكن أن يعبر عنه بأساليب أخرى تلميحا أو تصريحا دون الوقوع في مطب الحوار الممل الذي لايخدم الفعل الدرامي .

ولايفوتنا أن نشير إلي أن موقف ظهور الشخصيات المسرحية الوهمية وحوارها مع المؤلف يوحي - ربما - بنسبية الحقيقة و الخيال (ولاتعكس بالضرورة الصراع الداخلي بين المؤلف وزوجته ، وهو ماكان يستطيع أن يستغله بشكل جيد ) ولكن هذا الموضوع مطروق في المسرح العالمي و العربي . ولعل أشهر من طرقه بهذه الصورة الفنية هو الإيطالي « لويجي بيرانديللو » في مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤل » (15).

ففي ست شخصيات تبحث عن مؤلف » نقابل سيدة تبدو في ثياب الحداد حزنا علي زوجها الذي مات منذ شهرين ، وتقابل رجلا كهلا كان زوجا لهذه السيدة في السابق ، ولكنه طردها عندما علم أنها تحب سكرتيرا له كان يستخدمه ، وإنتزع منها إبنها الوحيد لينشأ نشأة سليمة في الريف .

ولحقت هذه السيدة بعشيقها السكرتير وقضت معه أعواما طوالا أنجبت خلالها بنتين وولدا منه ، وحين مات العشيق وتركها وحيدة وأبناءها الثلاثة في فقر مدقع إضطرت أن تشتغل في محل للخياطة عند عجوز فاسدة الأخلاق تدعى السيدة باتشي »

وكانت هذه العجوز تتخذ من محلها مكانا تجمع فيه النساء بالرجال فاستغلت فقر هذه السيدة الأرملة واستدرجت إبنتها الكبرى للا تجار بشر فيها .

وكان الرجل الكهل - زوج الأرملة السابق - من رواد محل « السيدة باتشي » فشاءت سخرية القدر أن يلتقي ذات يوم بالفتاة إبنة زوجته ، وكادت تصرخ وتعرفه بابنتها .

وعندما يقف الرجل الكهل على حقيقة الموقف ، ويدرك الحال المزرية التي إنتهت إليها أسرته يعمل على لم الشمل ويعود بالزوجة وولدها وإبنتها الى داره .

وبعد عودة الزوجة الى بيت زوجها تواجهها مشكلة أخري عويصة ، وهي أزورار إبنها الأكبر عنها ، ذلك الإبن المتغطرس الذي لاتلين قلبه توسلات الأم ودموعها .

تلك هي مأساة هذه الأسرة التي حملت معها قصتها وأخذت تبحث عن مؤلف يصوغها صياغة فنية ، فوجدت ضالتها في شخصية مخرج بأحد المسارح .

وقد رأى المخرج في هذه القصة عملا أدبيا رائعا لايحتاج الى مؤلف يصوغه ، بل إكتفى باتخاذ أفراد هذه الأسرة ممثلين يعرضون مأساتهم بأنفسهم ، فرحب كل واحد بهذه الفكرة ماعدا الإبن الأكبر الذي أصر - رغم توسلات والديه - على عدم المشاركة في عرض عار أمه وخزي والدته على خشبة المسرح .

وهكذا فان « بيرانديللو » ينقل إلينا في مسرحيته هذه مأساة عائلة كانت ربتها هي السبب في تشتت أفراد هذه العائلة وانحدارهم الى هوة المأساة من زاوية الفكرة التي كانت تتردد في أعماله ، وهي نسبية الحقيقة التي تتزا في المظهر ؛ فالمسرح عنده حياة ، و الحياة مسرح .

يبدو أن بودشيشة قد تلقف هذه التيمة من بيراند بللو محاولا أن يضفي عليها شيئا من التمويه الطفيف الذي يتمثل في حوار الشخصيات المسرحية مع مؤلفها بدلا من مخرجها ، ولكن بودشيشية لم يستطع أن يقدم تلك الرعشة الفنية وذلك التمزق المأساوي الذي تعاني منه شخصيات بيرانديللو ، إن شخصيات بودشيشة كانت محدودة الأبعاد ، كما أنها لم تستطع أن ترقي الى مستوى الرمز على نحو ما نرى في «ياطالع الشجرة » للحكيم على سبيل المثال . وقد كان بودشيشية يستطيع أن ينمي شخصية « الزوجة » أو شخصية المؤلف حتى تغدو رمزية نموذجية تجسد موقفا بشريا إنسانيا . كما أن الصراع الدرامي كان سطحيا في عمل بودشيشية ، فضلا عن قاموسية اللغة التي تبدو لنا بوضوح من خلال المقطع الذي إستشهدنا به .

****

# إحـــالات

1 - انظر « لماذا غياب الكتابة للمسرح ؟ » حوار أجراه خميسي زغداني مع بودشيشية ، جريدة الجمهورية . العدد الصادر بتاريخ 9 ديسمبر 1985 .

2 - أنظر « بعض أمراض النقد في بلادنا » حوار أجراه معه خميسي زغداني جريدة الجمهورية ، عدد 30 ديسمبر 1985 .

3 - أنظر مجلة آمال . عدد 14 . الجزائر 1985 .

4 - كتاب أرسطوطاليس في الشعر . تحقيق وترجمة الدكتور / شكري محمد عياد . دار الكتاب العربي للطباعة و النشر . القاهرة 1967 . ص 48 .

5 - الحكيم توفيق : عهد الشيطان . المطبعة النموذجية .القاهرة . د . ت

6 - الحكيم توفيق : ياطلع الشجرة . المطبعة النموذجية . القاهرة، دت .

7 - الحكيم توفيق : بجماليون : المطبعة النموذجية . القاهرة، دت

8 - الحكيم توفيق : ( العش الهادئ ) ، وهي مسرحية نشرت ضمن مجلد « مسرح المجتمع » المطبعة النموذجية . القاهرة . دت .

9 - بودشيشية ، أحمد المغص . ص 31 .

10 - المصدر نفســــه . ص 63 .

11 - المصدر نفســــه . ص 73.

12 - المصدر نفســــه . ص 103 .

13 - المصدر نفســــه. ص 45 - 47 .

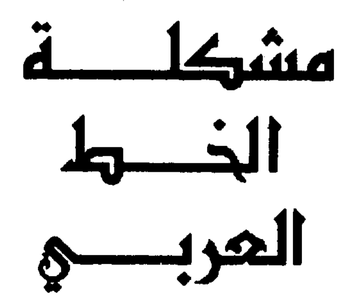
14 - المصدر نفسـه. ص 77 - 103 .

15 - لويجي ، بيراند يللو :ست شخصيات تبحث عن مؤلف . ترجمة محمد إسماعيل محمد . الشركة التعاونية للطباعة و النشر . القاهرة . د . ت .

بقلم الدكتــور

الرشيـد بوشعيـــر

أستاذ في معهـد الآداب * جامعـة قسنطينـة *



# مشكلة الخط العربي

د .آمنة بن مالك

أستاذة محاضرة بمعهد الآداب و اللغة العربية * جامعة قسنطينة *

# مشكلة الخط العربي

من المعلوم أن لغتنا العربية تواجه مشكلات كبيرة في الوقت الحاضر سواء من حيث الإتصال الثقافي بالجماهير أو التقائها باللغات أو الثقافات الإنسانية الأخرى .

ولكننا هنا سندرس مشكله الخط كتابة ، وطباعة وشكلا لأنها من أصعب المشكلات وأخطرها ، تلك التي تواجهها لغتنا العربية في عصرنا الحاضر، وقد درست هذه المشكلة قديما بعد انتشار الإسلام و تكاثر المهتمين بصنعة الكتابة ، إذ برزت عيوب اقتصار الكتابة العربية على الصوامت [1] وما عومل معاملتها ،وهو ( الواو ، و الياء ، والألف ) أما الحركات فلاحظ لها في الكتابة العربية بخاصة والسامية بوجه عام .

ولقد كان هذا الوضع مقبولا في العصور الجاهلية حين لم تكن للكتابة مهنة أو مهارة يدوية ، أو وسيلة تسجيل المعارف إذ كان الاهتمام بها عصرئذ نادرا و العارفون بها قليلا في الجزيرة العربية وبعد انشار الخط العربي وتداوله واجه القراء و الكتاب مشكلات نذكرها هنا .

أولها : تعرية الكلمات وتجريدها من الحركات و اللواحق الخطية المتمثلة في أصوات المد القصيرة ، وهي إحدى العيوب الرئيسية الموجهة الى خطنا ، ولقد أثبتت التجارب الأبحاث اللغوية أن خلو الكتابة من الحركات أدى الى أخطاء صرفية في البنية ، والى أخطاء نحوية في الإعراب يقول الدكتور ( تمام حسان ) : ( أما الخطأ النحوي فهو الذي كان يسمى اللحن ، وهو أن تنتصب الكلمة التي من حقها الرفع أو تخفيض ماحقه النصب بحسب القواعد النحوية ، ويقال إن هذا اللحن قد فشا في أيام الأمويّين ، وأن خلفاء بني أمية حتى أفصحهم كانوا يخشون اللحن ، وأن الحجاج الثقافي قد لحن . ومعنى ذلك أن الناس لم يعودوا يتكلمون العربية الفصحى بنفس السهولة التي كانت لأسلافهم ولابد و الحال كما ذكرنا أن يفزع أو لو الأمر و المتدينون

من الناس الى طريقة يصلحون بها الكتابة ، ويعصموا بهـ العامة من اللحن في قراءة القرآن .

أما الخطأ الصرفي فهو من نوع آخر . فاذا كان الخطأ النحوي معلقا بالحركة الإعرابية التي في آخر الكلمة ، فهذا الخطأ الصرفي متصل بالحركات التي في داخل الكلمة ...(2).

ويعقب الدكتور عبد الواحد وافي (3) على هذا النقص بانه مشترك بين معظم أنوع الرسم السامي و يرجع سببه إلى أمور تتعلق بأصول الكلمات في اللغات السامية وذلك أن للأصوات المقطعية السامية كبرى أهمية كبرى تزيد كثيرا عن أهمية أصوات المد (4).

ويرى الدكتور عبد الواحد أن تعرية الحروف من الشكل يسبب أضرارا أخرى منها :

1 - أنه لايستطيع أحد أن يقرأ نصا عربيا قراءة صحيحة ويشكل جميع حروفه شكلا صحيحا إلا إذا كان ملما بقواعد اللغة العربية وأوزانها ومفرداتها الماما تاما . وكان فاهما معنى ما يقرأ ، ففي معظم اللغات الأوروبية كما يقول قاسم أمين :( يقرأ الناس قراءة صحيحة ماتقع عليه أبصارهم وتتخذ القراءة وسيلة للفهم ، أما مانحن فلانستطيع أن نقرأ قراءة صحيحة إلا إذا فهمنا مانريد قراءته .)

2 - إن النص العربي عرضة لأن يقرأ قراءات متعددة بعيدة عن اللغة الفصحي، وذلك أنه قد حدث تناوب واسع النطاق في أصوات المد القصيرة في اللهجات العامية، ويمثل هذا التناوب انقلابا من أهم الإنقلابات التي اعترت اللغة العربية فقد كان من آثاره أن إنحرفت أوزان الكلمات ، وانتقلت أشكالها رأسا على عقب حتى لا تكاد تجد في اللهجات العامية كلمة واحدة باقية على وزنها العربي القديم ، فالفتحة قد استبدلت بها الضمة أحيانا و الكسرة في كثير من الأحوال فبدلا من :

( يعُوم ، ويسجُد ، ويسمَع ، وعشر ، خَلصُ ، سَكَن ، كبير ، الكتاب ) يقال في العامية المصريين و الجزائريين وغيرهم ( يعُوُم ، ويسجد ، ويسمع ، عشر ، وخلص، وسكت وكبيرة ، إلكتاب ...) .

و الكسرة قد إستبدل بها الضمة أحيانا و الفتحة في كثير من الأحيان فبدلا من ( يَلطِم ، ويضرب ، ويسرق ، ...إلخ ) يقال في العامية ( يلطم ، ويسرق ، ويصرخ ، ويُضرُب ... إلخ )

الضمة قد استبدل لها الفتحة أحيانا و الكسرة في معظم الحالات فبدلا من (مُحمد ، ثُعبان ، أُنثي ، يقتُل ، يذَمّ ظفر ... إلخ ) يقال في السامية ( مَحمد ، تِعبان ، أنتَى ، يَأتِل ، ضِفر ... إلخ ).

فالنص العربي المجرد من الشكل عرضة لأن يقرأ ، أهل كل لهجة حسب منهجهم الخاص [5].

3 - إنه من المتعذر في هذا الرسم قراءة أسماء الإعلام ( أسماء الأمكنة والبلدان و الجبال ، و البحار ، ... ) إلخ قراءة صحيحة إلا إذا كان القارئ يحفظ الكلمة وضبطها من قبل ، ولذا تضطر بعض المعجمات الى تهجي الكلمات التي من هذا القبيل و النص على حركة كل حرف منها فيقال ( صفين ) بكسر الصاد المهملة و تشديد الفاء الموحدة بالكسر حتى لا يقرأها القارئ ( صَفّين ) ويلتبس عليه الأمر بين ( صِفّين) باسم لموقع على الحدود السورية، ( صفين ) للسطرين المستويين .

4 - إن رسما كهذا من شأنه أن يشيع اللحن ، ويعمل على انحلال العربية الفصحي ، ويحول دون تشبيت ملكتها في النفوس ، ويعمل على الاستهانة بقواعدها ، ويصرف كثيرا من خاصة الناس عن الألمام بضوابطها النحوية و الصرفية ، لأن باستطاعتهم بفضل هذا الرسم المعيب أن يكتبوا ويؤلفوا دون أن يكونوا ملمين بأصول هذه اللغة ، ولامستطيعين هم أنفسهم قراءة مايكتبونه قراءة صحيحة وبدون أن يظهر أي أثر لقصورهم هذا [6].

**وثانيها** : تعدد صورة الحرف الواحد في الكتابة فله صورة إذا كان مفردا وأخرى إذا كان متصلا بغيره ، وله صورة إذا كان في أول الكلمة وأخرى إذا كان في وسطها، وثالثة إذا كان في آخرها .

ولقد شكل هذا العيب خطورة وتكاليف باهظة على الطباعة ، وقد حصر أضراره الدكتور على عبد الواحد كالتالي :

1 - ان تعدد هذه الصور من شأنه أن يحدث الإرتباك و الحيرة عند المبتدئين من المتعلمين ويطيل زمن تعلمهم للكتابة .

2 - انه يكلف المطابع نفقات باهظة في الحصول على عدة نماذج لكل حرف من حروف الهجاء .

3 - أنه يخلق صعوبات في الطبع ، ويرهق العمال القائمين على صف الحروف إذ يتردد الواحد منهم بين أكثر من ثلاثمائة صندوق مختلفة في صورها لما تشتمل عليها من نماذج ، فضلا عن صناديق الشكل وعلامات الترقيم ، بينما يتردد العامل القائم على صف الحروف الإفرنجية إلا على نحو مائة صندوق .

4 - إن أكثر الصناديق وتعدد صورة الحرف الواحد كل ذلك يجعل عمل هؤلاء العمال عرضة للزلل ومن أجل هذا تكثر الأخطاء المطبعية في الكتبالعربية بينما يندر تواجده بما تنحدر جدا في الكتب الإفرنجية مع أن جامعي الكتب الأولى ومصلحي تجاربها يبذلون من الجهد في الجمع و الإصلاح . اضعاف ما يبذله زملاؤهم في الكتب الثانية [7].

ويرى الأستاذ ( المنجي ) في مقال له : ( إن الأشكال الطباعية اللازمة لطبع نص مشكول الحروف تصبح (110) هذا ولم نذكر المدة ، و الوصلة و الهمزة و السكون ... إلخ و النفقات الجسمية التي يتطلبها مل هذا العمل تزيد مشكلة ارتفاع ثمن الكتاب العربي تعقدا ، ولاتعمل على ترويجه ولا على ترويج اللغة العربية . هذا في حين أن طباعة نص فرنسي أوأنجليزي مثلا تتم باستعمال (70) شكلا فقط . )[8].

وثالثها : إن صورة بعض الحروف تشتبه بصور بعضها الآخر وليس هناك مايميز صورة من صورة إلا بالإعجام أو الإهمال ، أو بعدد النقط كالتشابه بين ( الباء، والتاء، و الثاء ، و الجيم ، و الحاء ، و الخاء ، و الدال ، و الذال ؛ إلخ [9]..

ولولا النقط لكانت واحدة ، وكذا قل في الباقي بعد استثناء «الألف ، و الواو، والهاد ، و الميم ، و اللام . » فكأنه فيما يخص الأكثرية ليست لنا حروف كاملة وإنما أجزاء تركب وتلفق فتبين المقصد بين أحرف الفئة الواحدة بعضها بعضا ... وهذا ما يفسر عجز الحيل عن تجنب كثرة بعض الأخطاء في المطبعة العربية في حين أنك لاتجد لها

خطأ واحدا - مماثلا - في الطباعة اللاتينية [10]..

وقد عدد الأضرار الناجمة عن قضية التشابه للحروف العربية الدكتور (علي عبد الواحد ) في النقاط التالية :

1 - أن في رسم الكلمة العربية يقتضي الكاتب بعد الفراغ منها وفي أثنائها أن يضع مايجب وضعه من النقط في معظم حروفها أو تحتها ، وفي هذا إسراف في المجهود وإكثار في العمليات التي يقوم بها القلم وفي نوعها .

2 - إن القلم كثيرا ما يزل في تدوين هذه النقط ، فيغفل بعضها أو ينقص من عددها أو يزيد ، أو ينحرف بها عن موضعها وخاصة في الرسم السريع فتصبح الكلمة عرضة لأن تقرأ على وجوه متعددة ويقع القارئ في الحيرة ، أو يضطر في تمييز هذه الحروف المتشابهة بعضها من بعض الى الاعتماد على فراسته وفهمه لسياق الكلام .

3 - إن كثرة الحروف المنقوطة وخروج النقط عن هيكل الكلمة كل ذلك يجهد القارئ ويوقع نظره في الاتباك فيقرأ الكلمة على غير وجهها حتى مع صحة كتابتها ورسم نقطها في مواضعها و لإتقاء ذلك تضطر بعض الكتب و المعجمات الى النص على نوع الحروف التي يخشى فيها اللبس فنقول مثلا : ( جثم ) بالجيم المعجمة التحتية فالثاء المتثناة الفوقية [12]. ويرى الأستاذ ( إبراهيم جمعة ) أن التشابه الذي عيب على حروف الخط العربي أمر صحيح في حد ذاته ، لكنه ينتظر من التسيير المرجو للكتابة العربية و الذي هو الآن محل تفكير المعنيين بهذه المسألة كفيل بازالة هذه الصعوبة ، وليست المخالفة بين هذه الحروف بالأمر المستعصي على المبتكرين .

هذا ولم يكن المحدثون من علماء اللغة وحدهم من اكتشف عيب التشابه وخلو الكتابة العربية من الأصوات القصيرة فقد اكتشف بعض القدماء هذه العيوب وقال (أبو ريحان البيروني ) ذلك الذي أتقن اللغة السنكسرتية و خطها في مقدمة كتابة العقاقير أن الخط العربي له شيئا له وذلك أولا لتشابه الحروف التي ينبغي أن يميز الواحد عن الآخر بواسطة النقط أو الأعجام . وثانيها لعدم وجود الحركات التي تدل على الإعراب ، وخلو الخط العربي من التنقيط و الحركات يحول دون فهم المتن فهما صحيحا . [13]

و رابع العيوب التي يعانيها خطنا العربي ( التصحيف) الناجم عن أخطاء النسخ:

ولم يكن الدكتور ( عبد الواحد وافي ) وحده الذي اكتشف التصحيف كعيب من العيوب الناجمة عن تشابه الحروف ، فأمر التصحيف و الاشتباه خطير في تراثنا الفكري القديم .إذ أفرد له المؤلفون مقالات خاصة[14] ولعله السبب الأول في حدوث ظاهرة رسم الحرف العربي بشكله و إعجامه وهيئته ، فاختلط الحرف المهمل بالمعجم[15] ، وذو النقطة بذي النقطتين او الثلاث وماكانت نقطته تحتية بماكانت نقطته فوقية . وقد تجاوز هذا الحد فتولد الخطأ اللغوي الذي أدي إلى أخطاء معنوية أدت الي نتائج غريبة .

ولقد جاء في ترجمة أحد النحاة في مخطوط موضوعه طبقات اللغويين والنحويين، ( أنه أي المترجم - كان كوفيا بصريا - ) ولعل الناظر الناقد لهذه العبارة ممتحن بها ولايمكن أن يأخذها كما جاءت فكيف يمكن أن يكون المترجم -كوفيا بصريا- في آن واحد وبعد النظر الدقيق تبين في العبارة تصحيفا عجيبا غريبا وهو أنه كان كفيفا بصيرا ... ) أي أعمى فانظر كيف أدى التصحيف الى قلب العبارة .

ومن الأمثلة ذات الدلالة المفيدة في هذا الباب كثير من الآيات البينات التي بسبب الإعجام أحالها عن الوجه الذي نعرفه في القراءات المشهورة ودعيت هذه القراءات التي اشتملت على وجوه نحوية وصرفية بعيدة عن المشهور في القراءات بـ (القراءات الشواذ ) .

جاء في سورة يوسف ( نفقد صاع الملك ) قرأ بذلك أبو هريرة وجماعة والقراءات المليحة (صواع الملك ) وقرأ يحي بن يعمر (صوغ الملك ) بالغين المعجمة وقرأ سعيد حبير ( صواغ الملك ) وقرأ ابن الخطيب ( ضواع الملك ) بالضاد المعجمة .

فهذه واحدة من النماذج ابتعدت عن الصواب ، وليس من شك أن السبب هو الإهمال أو الإعجام ومن هنا يتحتم علينا أن نعنى بضبط الحروف لدفع الشبهة التي تؤدي الى البعد عن الوجه الصحيح .

**وخامسها** : التعقيد الناجم عن الزخرفة :

يضيف الأستاذ إبراهيم جمعة عيبا آخر الى الخط العربي و الكتابة العربية ، يتمثل في إسراف الفنان العربي في الزخرفة الى حد التعقيد ، الأمر الذي أدى الي صعوبة قراءة بعض الخطوط العربية والمخطوطات و الأمثال و الأحكام المدونة ، نتيجة التعقيد الناجم عن الزخرفة ، وبذلك اتهمت بعض الخطوط العربية بالتعقيد في حروفها رغم جمالها الفني .

**وسادسها** : ان من العيوب البارزة في الكتابة العربية أن الرموز الإضافية التي وضعت للتعبير عن ظاهرة التنوين لاتصلح للدلالة عليه من الناحية الصوتية . ذلك أن الحركة غير المنونة يرمز لها بعلامة واحدة ( فتحة ، كسرة ، أو ضمة ) وأن الحركة المنونة يرمز لها بعلامتين :( فتحتين، كسرتين ، أو ضمتين ) وهذا الوضع الأخير هو الخلط بعينيه فتكرار الرمز لايعني سوى تكرار الصوت ، أي أنه حين تضاف الفتحة القصيرة تصير فتحتين أي فتحة طويلة ،وكذلك الكسرة و الضمة فأما أن يعني تكرار الرمز إشارة إلى وجود نون ساكنة بعد الحركة ، هي التنوين فذلك مالاتقبلهالدراسة الحديثة أبدا .

وقد كان الأ ولى بدلا من أن يكتب الإسم المنون هكذا :( رجلاً و رجل .) أن يكتب على صورة حركة ونون صغيرة بجوارها هكذا ( رجلن ... إلخ) ، وفي ذلك من دقة الرمز وصوابه ماكان يعيب الكتابة العربية قصورها في هذا الباب إلي جانب أنه يقرب مابين صورة التنوين في المفرد من ناحية وصورته في المثنى وجمع المذكر السالم من ناحية أخرى ، حيث يرسم التنوين فيهما نونا كبيرة، قيل أنها عوض عن التنوين في الإسم المفرد ، وماهي الى التنوين بكل خصائصه وملامحه لاعوضا عنه .

وللتنوين فيما نرى أهمية كبيرة في بناء الكلمة العربية .

و العيب السابع الموجه الى خطنا العربي أنه يفتقر الى الأحرف الكبيرة المعروفة في اللغة الفرنسية ( ماجسكيل) حيث أن للحرف الكبير في الرسم الأوروبي دلالة هامة ، فهو يعني أن الكلمة المبدوءة به اسم علم وليست اسما مشتركا أو صفة ، كما أن كتابة اللفظ كلها به تعني أن المقصود ليس هو المعنى الشائع ، بل إصطلاح أو مجاز

أو نحوهما ،فيجعلها الحرف الكبير بالنسبة الى البند العام المتبوع به النص متميزة مستقلة .[16]

و الرسم العربي قد ظل محروما حتى الآن أو يكاد من فائدة كهذه ، حتى إذا ما أراد تحصيلها حصر اللفظة بين قوسين أو كتبها بقلم من غير الذي طبع به النص ، فظهرت بسبب من عيوب الصورة التي ذكرتها نافرة غريبة ... فضلا عن كونها لاتمشي وقانون الإقتصاد العام بمخالفتها لقوانين الخط.

وثامنها : مما يعاب على الكتابة العربية عدم اختصار الكلمات إلى بعض حروفها .

وإختصار الكلمات إلى بعض حروفها عملية شائعة جدا في الرسم الأجنبي كما أن فوائده متعددة سواء من الناحية الفنية أو التعبيرية البحتة ، بل وحتى في مايعود الى آداب السلوك والذوق العام فمثلا يستعمل الحرف (**P**) كناية عن المرأة البغي عندما يستقبح أن يثبت تمام الوصف الذي يبتدئ به الحرف ، كما يعبر عن دور المياه بالحرفين ( W.C ) ...

***

# المصادر و المراجع :

1 - ابراهيم أنيس . الأصوات اللغوية ، ط :5 - القاهرة - . مكتبة الأنجلو المصرية ، 1975 . ص 37.

2 - تمام حسان - اللغة بين المعيارية و الوصفية - ، القاهرة و مكتبة الأنجلو المصرية 1958 ، ص 141 .

3 - عبد الواحد وافي، فقه اللغة، ص :6، مصر، - لجنة البيان العربي - 1968، ص 253

4 - نفسه ، ص 16 .

5 - فقه اللغة ، ص 136 .

6 - نفسه 255 .

7 - نفسه 255 .

8 - مجلة الفكر التونسي ، فيفري 1960 ، ص 28 ، 29 .

9 - اللغة بين المعيارية و الوصفية . ص :141 .

10 - الجندي ، خليفة و نحو عربة أفضل ، ثورات على اللغة القائمة وبناء عربية جديدة ، بيروت . منشوات دار مكتبة الحياة ، ص : 20.

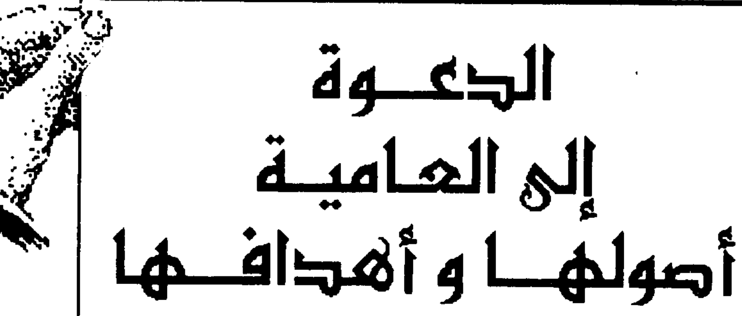
11 - فقه اللغة ، ص : 256 .

12 - ابراهيم جمعة ، قصة الكتابة العربية ، ط :2 - مصر - دار المعارف ، ص :98 .

13 - السيوطي ، عبد الرحمان جمال الدين - المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، شرحه وضبطه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه ، محمد جاد المولى وزملاؤه ، ط : 4 -مصر - دار احياء الكتب العربية ،20 ، 22 . 1958م .ص 353 .

15 - الحرف المعجم هو الحرف المنقوط للتميز بينه وبين الحرف المشابه له ويعتبر نصر بين عاصم الليثس من الذبن تولوا مهمة التنقيط كأسلوب للتميز بين الأحرف المتشابهة و المخالفة بين نقاطها وسمي عمله فرد ذلك إعجاما .

16 - نحو عربية أفضل ، ص 57 .



# الدعوة إلى العامية أصولها وأهدافها


د . عبد الله بوخلخال

أستاذ محاضر بمعهد الآداب و اللغة العربية . جامعة قسنطينة

# الدعوة إلى العامية أصولها وأهدافها*

## I -تمهيـــد

إن أعظم المؤسسات في أيّة أمة هي لغتها ، لأنها وسيلة تفكيرها ومستودع تراثها المشترك ، والجزائر تعيش في الوقت الحاضر وضعًا لغويا شاذا ، يميّزها عن العديد من المجتماعات في عالمنا المعاصر.

فنحن نقرأ ونسمع ونشاهد يوميا خليطا لغويا من العربية ولهجاتها، و البربرية والفرنسية و بقايا التركية و الإيطالية و الإسبانية .

ونجد من يدعو الى ضرورة إستعمال هذه العاميات [1]، أو اللهجات- التّي لاضوابط تضبطها - لأنها بالنسبة إليه أفضل وسيلة للفهم و الإفهام و التقدم ، وهو يعلم يقينا أنها لن تقوم مقام العربية الفصحى مهما أرتقى مستواها .

ومن جهة أخرى يدعي هؤلاء بأن اللغة العربية لغة معقدة ومتأخرة لاتستطيع التعبير بكل دقة عن مستلزمات العصر، ولذا فمن الضروري التمسك باللغة الفرنسية باعتبارها وسيلة للتقدم و الرقي ، بل واعتبارها اللغة الوطنية الثانية، ومكسبا من مكاسب هذه الأمة ، بالإضافة الى كتابة اللغة العامية بالحرف اللاتيني، حتى يكون وسيلة لنقل تراثنا الشعبي الى العالم . وهذة الدعوة المفضوحة، ليست جديدة علينا أو خاصة بالجزائر فقد عرفتها وتعرفها كل الشعوب، التي تعرضت للإستعمار ، أو التي لها قابلية للإستعمار ، وخاصة المستعمرات الفرنسية منها .

و التاريخ يعيد نفسه في هذا المجال ، فهي دعوة إستعمارية صليبية لغوية تمتد جذورها الى أكثر من قرنين من الزمن ، وقد عرفت في أواخر القرن الماضي وبدايات القرن العشرين أوج صراعها الضاري ، بين دعاة العامية ومن ورائهم الإستعمار الأروبي وبخاصة الفرنسي والأنجليزي ، وهم في حالة قوة ووضعية هجوم . وبين حماة العربية المتمسكين بها وبتراثها مهما كان الأمر ، وبوسائلهم المحدودة ،

---

* - محاضرة ألقيت يوم 5 ماي 1990 . بجامعة قسنطينة في ملتقى إبن باديس الرابع ( العربية و التعريب ) 5 - 7 مـاي 1990

ففي سنة 1903 م صرخ الشاعر حافظ إبراهيم على لسان اللغة العربية ، وهي تنعي حظّها بين أبنائها :

أنا البحر في أحشائه الدركـا من * فهل سألوا الغواص عن صدفاتي
فيـا ويحكم أبلـى محاسنـــي * ومنكم وإن عـزّ الـدواء أسـاتي
فلا تكلـوني للزمان فانـنـــي * أخـاف عليكم أن تحين وفـاتي .

وكانت كلمات حافظ إبراهيم - بما فيها من إستنهاض للهمم من أجل الحفاظ على العربية وتراثها ، وتطويرها حتى تستجيب لمتطلبات العصر ، - مشاركة في المعركة الضارية غير المتكافئة ، التي كانت تدور آنذاك في العالم العربي حول اللغة العربية وحروفها ، وهل هي قادرة على الإستجابة لمطالب الحياة الجديدة ، أم أن الشيخوخة قد أصابتها مثل اليونانية القديمة و اللاتينية و السنسكريتية ، فأصبح من الخير أن يستبدل المتحدثون بها اللهجات العامية المستعملة بين أبناء الأمة العربية من المحيط الى الخليج ، أو يقبلوا على إحدى اللغات الأروبية المتطورة التي كان الإستعمار الأروبي قد فرضها على شعوب العالم العربي ، الإنجليزية في مصر و السودان و شبه الجزية العربية و العراق وفلسطين ، و الفرنسية في الشام (سوريا ، ولبنان ) وشمال إفريقيا (تونس والجزائر والمغرب و موريتانيا ) و الإيطالية في ليبيا و الإسبانية في الصحراء الغربيـــة .

وكانت الشعوب العربية مع بداية هذا القرن تكافح بوسائلها المختلفة في سبيل إسترجاع حريتها وسيادتها من الإستعمار الأوروبي الذي جثم عليها مدة طويلة ابتداء بالجزائر سنة 1830 . ولا يكن هذا الاستعمار سيطرة سياسية أو عسكرية أو نهبا للثروات الوطنية مافوق الأرض وما في باطنها ، بل سرعان ما امتدت يده وبكل شراسة الى الثقافة و اللغة و التعليم و الدين الإسلامي ، يحاول أن يطوعها لمآربه ، لأنه كان يعرف حق المعرفة مدى اعتزاز الأمة العربية الإسلامية بتراثها الثقافي، ومدى تمسكها بدينها ولغتها ، وهذه المقومات هي حجر الأساس في مقاومة الأمة العربية للهجمة الإستعمارية الضارية [2].

## II كيف نشأت الدعوة الى العامية ؟

لقد ظهرت منذ بداية القرن التاسع عشر مجموعة من الدعوات المسلطة على الأمة العربية و الإسلامية ، أهمها الدعوة الى العامية والتخلص من العربية ، قام بها بعض العلماء الأوربيين ومن صانعهم من أبناء الأمة العربية ، هدفها نبذ اللغة العربية الفصحى بدعوى عجزها عن مسايرة تطور الحياة الحديثة ، وإتخاذ اللهجات العامية لغة للتعليم و الكتابة و الأدب .

تابع معي هذا الملخص لمحاضرة بعنوان « لِمَ لم توجد قوة الإختراع لدى المصريين الآن » . ألقاها مهندس الري الأنجليزي وليام ولكوكس بنادي الأزبكية بالقاهرة سنة 1893 م ونشرها بلغة ركيكة في مجلة الأزهر بعد أن آل إليه أمرها [3].

فقد زعم ولكوكس في هذه المحاضرة أنّ أهم عائق يمنع العرب من الإختراع والتقدم ، هو أنهم يؤلفون ويتعلمون ويكتبون باللغة العربية الفصحى ، وأنهم لو ألفوا وكتبوا بالعامية لأعان ذلك علي إيجاد ملكة الإبتكار وتنميتها .

ثم أظهر تفاؤله العظيم بمستقبل المصريين و العرب ، لثقته من قدرتهم على إكتساب قوة الإختراع ، إذا أتبعوا مشورته ، ولبوا دعوته، وهي الكتابة و التأليف بالعامية ، تلك الدعوة التي يزعم أنه لم يهدف من ورائها إلاّ إلى خدمة الإنسانية ، ونشر المعارف وفي ذلك يقول حرفيا « وما أوقفني هذا الموقف إلا حبّي لخدمة الإنسانية، ورغبتي في إنتشار المعارف ، وما أجده في نفسي من الميل إليكم الدال علي ميلكم إلى ... ولعلي أجد أذنا صاغية وقلبا واعيا ، وفاضلا يلبي دعوتي ، ويؤمّن على مقالتي حتى لايذهب تعبي هباءًا منثورا » [4].

وفعلا إستجاب بعض صنائع الإستعمار وأعوانه لهذه الدعوات وأمّنوا عليها ، وجندوا أنفسهم وصحفهم [5]. وكتاباتهم لخدمة هذه الهجمة على العرب و العربية .

وهكذا أصبحت اللغة العربية الفصيحة في صراع ضار مع لهجاتها تحت غطاء الرغبة في خدمة الشعب العربي و الخروج به من ظلمة ا التخلف لى نور الحضارة الحديثة ، التي كانت أوربا هي نموذجها الأعلى .

هذا الصراع اللغوي بين الفصحى ولهجاتها العامية ، لم يكن بارزا في العصور

السابقة، بل إن وجود العامية . بجانب الفصحى على مابينهما من اختلاف ، هو ظاهرة طبيعية في كل اللغات ، فليس وجود هذه الظاهرة في اللغة العربية بالأمر الشاذ ،

ونحن لو تتبعنا تاريخ اللغة العربية منذ القدم ، لوجدنا أن هذه الظاهرة تلازمها منذ أقدم عصورها ، ولم تكن خطرا عليها في يوم من الأيام . وعاشت العربة الفصحى بجانب العامية دون أن يحدث بينهما أي تنافس أو مزاحمة .

وكلما طرأ على اللسان العربي الفصيح لحن أو انحرف أو دخيل هبّ علماء مجموعة من علاماء العربية الي كلام العامة، محاولين إصلاحه وتدوين ماهو عامي وماهو فصيح ، وألفوا في ذلك عشرات الكتب منبهين الي لحن العوام أو الخواص الذين تطرق الفساد اللغوي إلى ألسنتهم حتى لا يصبح من الفصحى [6] .

ولم تكون هذه المؤلفات تهدف الي دراسة العامية لذاتها كما فعل المستشرقون ومن حذا حذوهم من أبناء الأمة العربية ، بل كانت تهدف الى خدمة الفصحى عن طريق تقويم ألسنة العامة و الخاصة وتصحيح أخطائهم ، لأن علماء العربية كانوا يعتبرون العامية تحريفا للفصحي لالغة جديدة مزاحمة لها خلافا للمستشرقين ، بل كانت مؤلفات علماء العربية في هذا المجال فرعا من دراستهم للفصحي ومحافظتهم عليها سالمة من التحريف و اللحن و الدخيل ، وهذا ماحدث ويحدث في جميع اللغات قديما وحديثا ،

وعاشت العربية بجانب العامية طيلة هذه القرون دون أي مشكل إذْ إختصت كل منهما بميدان ، فقد اختصت العامية بميدان التعامل في الحياة اليومية ، ولم تكن تطمح قط في أن تصبح لغة الإدارة و التعليم والأدب الرفيع ، واحتلت الفصحى ميدان التعليم و البحث العلمي والتأليف و الأدب و الإدارة وغيرها ، لايزاحمها في هذا الميدان أي مزاحم محلي أو أجنبي ،

ولكن لما ظهرت ملامح أطماع الأروبيين في إستعمار العالم العربي، والبحث عن كل الوسائل و الأساليب التي تسهل لهم التسلل بين الجماهير العربية ، تبينت لهم ضرورة الإهتمام باللهجات العربية العامية وتعليمها ، فادخلوا تدريس اللهجات العامية العربية في مدارسهم وجامعاتهم مستعينين في ذلك ببعض العرب الذين كانوا يعملون

في بلادهم أو أو يزورونها من حين إلى آخر ، و المستشرقين الذين كانت لهم معرفة دقيقة باللهجات العربية ، وكان هدفهم تعليم القناصل والمبشرين و الجواسيس الأروبيين المرسلين الي البلاد العربية ،

## III - المدارس و الجامعات الأروربية التي اهتمت بتدريس العامية العربية .

لقد بدأ تدريس العامية العربية في المدارس و الجامعات الأوربية منذ القرن الثامن عشر ، وكثّفت نشاطها في القرن التاسع عشر ، منها .

1 - مدرسة نابولي للدروس الشرقية بأيطاليا ، أنشئت سنة 1727 ثم جددت سنة 1888 م وكثفت اهتمامها بتدريس العربية العامية

2 - مدرسة القناصل ، بفيينا ، أنشئت سنة 1754م وكان من أهدافها تعليم القناصل و الدبلوماسيين الأروبيين لغات الشرق ومنها العربية ولهجاتها العامية ،

وكان من مدرسيها في القرن الماضي (19) أحد الأساتذة العرب يدعى حسن المصري الذي ألف كتابا في العامية المصرية سنة 1869 م بعنوان « أحسن النخب في معرفة لسان العرب » [7].

ثم تأسست بفيينا مدرسة أخرى سنة 1851 خاصة باللهجات الشرقية

3 - مدرسة باريس للغات الشرقية الحية . أنشئت سنة 1759 م وكانت تدرس اللهجات العربية العامية ، وكان أهم من قام بالتدريس بها المستشرق الفرنسي دي ساسي مستعينا باستاذ عربي يدعي مخائيل الصباغ الشامي ، الذي كان يدرس العربية ولهجاتها المحكية ، و الذي ألف كتابا في العامية العربية بعنوان « الرسالة التامة في كلام العامة و المناهج في أحوال الكلام الدارج » سنة 1886 م.

4 - مدرسة لازآريف Lazarev الإكليريكية للغات الشرقية في مدينة موسكو الروسية سنة 1814 م ، وهذه المدرسة كانت فرعا لجامعة بطرس بورج ( لينينغراد ) وكان من أبرز مدرسيها أستاذ عربي يدعى محمد عياد الطنطاوي ، الذي كان يدرس اللغة العربية ولهجاتها مع العناية الخاصة بالعربية العامية ، وألف كتابا في ذلك بعنوان « أحسن النخب في معرفة لسان العرب » سنة 1848 م . والذي يشبه كتاب

حسن المصري المدرس بمدرسة القناصل بفيينا ،

وفي سنة 1909 م خصصت جامعة بطرس بورج فرعا بها خاصا بتدريس العربية ولهجاتها العامية ،

5 - مدرسة برلين لتدريس اللغات الشرقية ولهجاتها ، بألمانيا ، وكان يدرس بهذه المدرسة مجموعة من الأساتذة العرب منهم ( أحمد والي ) لتدريس العامية المصرية و ( أمين معربس » لتدريس العامية الشامية، باشراف الدكتور ( مارتن هيرتمن ) الألماني الذي كان يعمل قنصلا لبلاده في بيروت .

6 - الكلية الملكية لعلوم الإقتصاد الشرقية بالمجر إنشئت سنة 1891م وكان من إهتمامها تدريس اللهجات العربية والعامية .

7 - فرع اللغة العربية ولهجاتها بجامعة لندن « انجلترا » فتح في آوائل القرن التاسع عشر ، وكان من مدرسي هذا الفرع أستاذ يدعى حبيب أنطوان السلموني اللبناني ، كما درس بهذا القسم الأستاذ أحمد فارس الشدياق - زائرا - اللغة العربية ولهجاتها ، وطلب منه المشرفون على هذا القسم تأليف كتاب في العربية المحكية (العامية ) فاستجاب لذلك وألفه باللغة الأنجليزية بعنون « أصول اللغة العربية المحكية» سنة 1856 م .

وقد يكون عمل هؤلاد الأساتذة العرب بريئا ، ليس القصد منه الإساء ة إلى اللغة العربية الفصحى ، ولكنه لايخفى على أحد الهدف الإستعماري من وراء تدريس، العربية العامية ، و الدعوة إليها ، في هذه المدارس و الجامعات الأوربية ، والهدف واضح بحيث تستعمل هذه العاميات في التفاهم مع الجماهير الشعبية، و التسلل في أوساطها واستغلالها في التجسس و التبشير ومحاربة العربية الفصحي لغة القرآن والإسلام ، ودعوة الشعوب العربية إلى ضرورة استعمال عامياتها في جميع مجالات الحياة الشعبية و الرسمية و العلمية ، وبذلك يصلون الى تشتيت الأمة العربية الى شعوب وقبائل يسهل التغلب عليها وضرب الإسلام و العربية ضربة قاضية لن تقوم لها قيامة بعدهـــا .

فالخيال بحسب هذا المفهوم وسيلة للمعرفة لأنه ( وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المجرد ، فهو يعرض الجزئيات الحسية في صورة أو في شكل يمكن الفهم المجرد من وضعها تحت مقولات المعرفة [4]؛ وهذا يعني أن الخيال هو القوة التي تجعلنا قادرين على أن نقيم جسور التواصل بين عالم العقل أو العالم المجرد ، وعالم الطبيعة ،أي العام المادي [5] .

وعندما يتحدث الفلاسفة عن الخيال بمعنى ( Imagination ) فانهم ماينفكون يفرقون بينه وبين مايسمى الوهم ( Ellusion ) ، وهذه القدرة الأخيرة من قدرات النفس لاترقى الى مستوى الخيال بأية حال ، لأنها قدرة غير مبدعة ، فهي تغتر بمظاهر الصورة وسطحية الأشياء ، وتخضع في الغالب للمشاعر العريضة التي لا عمق فيها ، وهذا يعني أن الوهم لا يرى الأشياء كما يراها الخيال الشعري أصلية في لونها وشكلها [6] .

فالخيال الشعري يظهر دائما كقوة موحدة ومركبة [7] ، يلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد [8] .

وأما الوهم فيبدو عبارة عن سلسلة من الصور التي لا تربط بين أجزائها فكرة واحدة أو تخضع لقانون عام أو تجربة مشتركة [9] .

ويمكن أن نقول باختصار :( أن الخيال هو الملكة التي توصلنا الى الحقيقة بينما يكتفي التوهم بالصور و الإحساسات المفككة [10] .

قلت - إذن - ليس مهما كثيرا ماقاله الفلاسفة حول هذه الملكة ، وكيف نظروا إليها نظرة أجلال وتقدير ، وخاصة الفلاسفة المحدثون ، أما الفلاسفة العرب المسلمون القدامى فهم على الرغم من عدم معرفتهم بهذه القوة الإنسانية الخلاقة - باستثناء ابن عربي - لم تكن نظرتهم لها أقل إجلالا وتقديسا . ولعلهم ربطوها بالسحر لأنهم لم يكونوا يعرفونها ، وإنما كانوا يعرفون أثرها النفسي الذي هو شبيه بأثر المحاكاة بالفعل التمثيلي المأساوي عند أرسطو ، أي بالفعل الذي يثير الرحمة و الخوف ، ويؤدي الى التطهير من الإنفعالات [11] .

ومن ثم فان هؤلاء الفلاسفة لم يوجهوا إهتمامهم الى البحث عن الخيال باعتباره قوة إبداعية تميز الشعر عن غيره من بني جنسه ، ولم يدرسوا وظيفة هذه الملكة المتمثلة

الأمة العربية باعتبارها لغة العدو المحتل ، لجأ الى إتخاذ العامية في التدريس والإستعمال الرسمي و الإبداع الأدبي ، والتخلص من العربية الفصحى لصعوبتها وغرابتها وصعوبة طريقة كتابتها كمايدعي، ومن ذلك ما جاء في كتاب سبيتا : اقتراح إتخاذ الحروف اللاتينية في كتابة العامية .

تقول الدكتورة نفوسة زكريا سعيد في كتابها « تاريخ الدعوة الي العامية وآثارها في مصر » عن كتاب سبيتا (spitta ) « فهذا الكتاب الذي يعتبره الباحثون أول محاولة جدية لدراسة لهجة من اللهجات العربية المحلية هو الذي خلق في الحقيقة معظم مشاكلنا الأدبية واللغوية التي استنفذت جهدنا ووقتنا في هذا العصر » (8).

وقدم المؤلف لكتابه بمقدمة أشار فيها الى أسفه عن عدم وجود أدب مطبوع لهذه اللغة العامية الحية ، ثم تكلم عن منهجه في البحث وإستنباط القواعد لهذه اللغة ، وختم المقدمة بالفكرة التي راودته طويلا و التي ألف من أجلها الكتاب ، وهي الدعوة الى إتخاذ العاميةلغة أدبية ، تلك الفكرة التي ذهب في تأييدها كل مذهب ، تارة بالنيل من العربية الفصحى و تارة أخرى بالإشادة بالعامية ، التي بذل كل هذا الجهد في إستنباط قواعدها لتنظيمها حتى يثبت لأبنائها صلاحها للإستعمال الكتابي والرسمي ، يوقول : « وأخيرا سأجازف بالتصريح عن الأمل الذي راودني على الدوام طوال مدة جمع هذا الكتاب ، وهو أمل يتعلق بمصر نفسها ويمس أمرا هو بالنسبة إليها والى شعبها يكاد أن يكون مسألة حياة أو موت .

فكل من عاش فترة طويلة في بلاد تتكلم العربية يعرف الى أي حد كبير تتأثر كل نواحي النشاط فيها بسبب الإختلاف الواسع بين لغة الحديث و لغة الكتابة .

ففي مثل تلك الظروف ( أي وجود الإختلاف الواسع بين لغة الحديث ولغة الكتابة ) ، لايمكن مطلقا التفكير في ثقافة شعبية إذ كيف يمكن في فترة التعليم الإبتدائي القصير أن يحصل المرء حتي علي نصف معرفة بلغة صعبة جدا كاللغة العربية الفصحى ، بينما يعاني الشباب في المدارس الثانوية عذاب دراستها خلال سنوات عدة دون أن يصلوا الى شيء اللهم إلاّ نتائج لاترضي بتاتا .

وطريقة الكتابة العقيمة أي بحروف الهجاء المعقدة يقع عليها بالطبع أكبر قسط

من اللوم في كل هذا »[9].

ثم يقول : « إن غرابة اللغة العربية الكلاسيكية القديمة بالنسبة الى الجيل الحالي « مثل غرابة اللغة اللاتينية بالنسبة الى الإيطاليين ، أو مثل غرابة اللغة اليونانية القديمة بالنسبة الي اليونانيين »[10].

ثم يقول :(فلماذا لايمكن تغيير هذه الحالة المؤسفة الى ماهو أحسن، ببساطة لأن هناك خوفا من تهمة التعدي على حرمة الدين إذا تركنا كلية لغة القرآن ، ولكن لغة القرآن ، لايكتب بها الآن في أي قطر، فأينما وجدت لغة عربية مكتوبة فهي اللغة العربية الوسطى أي لغة الدواوين ، وحتي من يدعى بالوحدة بين الشعوب الإسلامية لايمكن أن يقلقها تبني لغة الحديث العامية ، إذ أن لغة الصلاة و الطقوس الدينية الأخرى ستظل كما هي في كل مكان »[11].

ثم يقول : « أو ليس من السهل أن تقوم هيئة من كبار العلماء في مصر بذلك العمل « أي وضع قواعد للعامية وترتيبها » لتؤديه علي نحو أحسن مما أفعله - أنل الاحنبي - الذي لم يبد لي الامر من الصعوبة، بحيث لايمكن تناوله»[12].

والملاحظ على ادعاءات الدكتور سبيتا أن العامة من الناس لايفهمون العربية الفصحى لصعوبتها وطريقة كتابتها المعقدة العقيمة، وهذا غير صحيح بل يعود العجز في فهم الفصحى الى لتخلف الفكري والامية المتفشية بين أبناء الامة العربية، والا كيف نفسر السهولة التي وجدها هو نفسه في تعلمها مع لهجاتها ببساطة، وهو الرجل الاجنبي عنها ! كما انه لايجوز بحال من الاحوال قياس اللغة العربية الفصحى باليونانية القديمة او اللاتينية لان الظروف التي مرت بها كل من اليونانية القديمة واللاتينية غير تلك التي مرت بها العربية، فهما لم يحظيا بالقداسة والاستمرارية مثل العربية، بصفتها لغة القرآن الكريم والدين الاسلامي الاولي، والتراث العلمي والادبي .

ثم ان هذا التخلف الاجتماعي هو نتيجة انتشار الجهل والامية والاوضاع الاجتماعية والثقافية والاقتصادية وليس ناتجا عن صعوبة الفصحى كما يدعى دعاة العامية، ثم أنه لو أتخذ الناس العامية لغة للتعليم والإدارة والابداع ستصبح بدون شك لغة الطقوس الدينية والدليل على ذلك ترجمتهم الانجيل الى العامية ومحاولة

ترجمتهم القرآن اليها، وفي النهاية سينصرف الناس عن اللغة العربية الفصحى وعن القرآن والتراث العربي الاسلامي في جميع مجالات العلم والمعرفة لانه كتب بلغة عربية فصيحة وبخط عربي أزيد من ثلاثة عشر قرنا .

وجند كثير من المستشرقين والعرب انفسهم لتعميم هذه الدعوة بين أبناء الامة العربية من امثال : كارك فولرس ووليام ولكوكس وسلدان ولمون من المستشرقين ، ويعقوب صنوع صاحب مجلة «ابو نظارة» باللغة العامية، وجورج زنانيري صاحب مجلة الغزالة بالعامية، ومحمد النجار صاحب مجلة «الارغول» بالعامية والفصحى، وغيرهم من امثال عبد العزيز فهمي وسلامة موسى، ولوس عوض، ولم يتوقف الامر عند دعاة العامية من العرب الى اتخاذ العامية فقط بل تعدى ذلك الى الدعوة الى اتخاذ الحروف اللاتينية بدلا من الحروف العربية فهذا عبد العزيز فهمي احد شيوخ مجمع اللغة العربية بالقاهرة يلح على ضرورة استعمال الحروف اللاتينية بدلا من الحروف العربية في الاقتراح الذي قدمه الى المجمع في جلسته بتاريخ 3 ماي 1943 م بشأن تيسير الكتابة العربية.

فقد قدم لاقتراحه هذا بمقدمة انطوت على رغبته في اقصاء اللغة العربية الفصحى، وأسفه الشديد لعدم تمكن اللهجات المحلية من احتلالها مكانها في الاستعمال :

يقول : « كلنا أصبح يعلم علما ضروريا أن اللغة كائن كالكائنات الحية ينمو ويهرم ويموت، مخلفا من بعده ذرية لغوية متشعبة الافراد هي أيضا في تطور مستمر، ولم يستطع قوم للآن أن يغالبوا هذه الظاهرة الطبيعية، فان التطور يكبح شراسة من غالبه ...

لكن حال اللغة العربية، حال عربية بل أغرب من الغريبة، لأنها مع سريان كالتطور في مفاصلها وتحتيتها في عدة بلاد من اسيا وافريقيا الى لهجات لايعلم عددها إلا الله .

لم يدر بخلد أية سلطة في أي بلد من تلك البلاد المنفصلة سياسيا، أن يجعل من لهجة أهله لغة قائمة بذاتها ، لها نحوها وصرفها ، وتكون هي المستعملة في الكلام

الملفوظ وفي الكتابة معا تيسرا على الناس كما فعل الفرنسيون و الإيطاليون و الإسبان أو كما فعل اليونان ...

لم يعالج أي بلد هذا التيسير وبقي أهل اللغة العربية من أتعس خلق الله في الحياة .

إن أهل اللغة العربية مستكرهون علي أن تكون العربية الفصحى هي لغة الكتابة عند الجميع وأن يجعلوا على قلوبهم أكنة وفي أذانهم وقرا ، وأن يردعوا عقولهم من التأثر بقانون التطور الحتمي الآخذ مجراه بالضرورة - رغم أنوفهم - في لهجات الجماهير، تلك اللهجات التي تتفرع فروعا لاحدّ لها ولاحصر ، و التي تتسع كل يوم مسافة الخلق بينهما وبين الفصيحة جدة جداتها إتساعا بعيدا . هذا الاستكراه الذي يوجب على الناس تعلم العربية الفصحى كيما تصح قراءتهم وكتابتهم، هو في ذاته محنة حائقة بأهل العربية ، إنه طغيان وبغي لأنه تكليف للناس بما فوق طاقتهم ، ولقد كنا نصبر على هذه المحنة لو أنّ تلك العربية الفصحى كانت سهلة المنال ، كبعض اللغات الأجنبية الحية ، لكن تناولها من أشق مايكون ، وكلنا مؤمن بهذا ولكن الذكرى تنفع المؤمنين ، فلنذكر بعض هذه المشقة [13].

لم يكن متوقعا من أحد شيوخ مجمع اللغة العربية أن يصدر منه مثل هذا الكلام، ولكنها البلية التي أوقعها خبراء الإستعمار في النفوس بعض أبناء الأمة العربية ، المبهورين بالحضارة الغربية .

وانظر معي إلى عبارات اللغة اليونانية و اللاتينية و الإستكراه والطغيان والبغي والمحنة واللغات الأجنبية الحية وغيرها فهي كلها عبارات وطعنات أساتذته من أمثال سبيتا وولكوكس وغيرهما .

ولم تلق دعوة عبد العزيز فهي قبولا من السواد الأعظم من أبناء الأمة العربية في بيئاتها المختلفة ولم يناصره إلا أقلية قليلة ممن عرفوا بعدائهم للعربية الفصحى، من أمثال سلامة موسى الذي أثني علي عبد العزيز فهمي ووصفه بالرجل الجرئ النابه الذي لايبالي الجهلة و الحمقى ، وخاصة حين يدعو الى الخط اللاتيني ، وفي ذلك يقول : «والواقع أن اقتراح الخط اللاتيني هو وثبة الى المستقبل، لو أننا عملنا به لأستطعنا أن

ننقل مصر الى مقام تركيا التي أغلق عليها هذا الخط أبواب ماضيها، وفتح لها أبواب مستقبلها.

واقتراح عبد العزيز فهمي يحتاج أولا الى العمل بالغاء الإعراب الذي تعلمناه ولكن لم نعمل به قط ، وإلغاؤه يجعل الهجاء العربي في الخط اللاتيني سهلا ، ثم هو يغنينا عن وضع الحركات في أعلى وأسفل الكلام، لأن الحركات في الخط اللاتيني حروف تدخل في صلب الكلمة ،

وللنظر في بعض الميزات التي للخط اللاتيني .

1 - فأول ذلك أننا نقترب نحو التوحيد البشري ، فان هذا الخط هو وسيلة القراءة و الكتابة عند المتمدنين الذين يملكون الصناعة أي العلم و القوة و المستقبل . وهذا الخط تأخذ به الأمم التي ترغب في التجدد كما فعلت تركيا . ومن المرجح أن يعم هذا الخط العالم كله قريبا.

2 - حين نصطنع الخط اللاتيني يزول هذا الإنفصال النفسي الذي أحدثته هاتان الكلمتان المشئومتان «شرق وغرب » فلا نتعير من أن نعيش المعيشة العصرية ، ولا بد أن يجر هذا الخط في أثره كثيرامن ضروب الإصلاح الأخرى . مثل المساواة الإقتصادية بين الجنسين ، ومثل التفكير العلمي ، ومثل العقلية بل النفسية العلمية ، ... إلخ .

3 - يمتاز الأروبيون بقدرتهم على إيجاد المعاني الجديدة بالصاق مقاطع مشتقه من اللغتين الإغريقية و اللاتينية فيخلقون المعني الجديد من الكلمة القديمة ، ونحن ننتفع بهذه المقاطع إذا أخذنا بهذا الخط ولايمكن أن نستعمل هذه المقاطع مادام الخط بالحرف العربي .

4 - و الكلمات العلمية التي تقف عقبة شاقة في لغتنا تغدو سهلة الاستعمال بالخط اللاتيني .

5 - ثم يجب ألا ننسي أن الخط اللاتيني ، لايكلفنا في تعلمه عشر الوقت الذي نقضيه في تعلم الخط العربي بل ربما أقل .

6 - وعندما نكتب لغتنا بالخط اللاتيني نجد أن تعلم اللغات الأوربية قد سهل أيضا فتنفتح لنا آفاق هي الآن مغلقة .

وبالجملة نستطيع أن نقول أن اتخاذ الخط اللاتيني هو وثبة في النور نحو المستقبل ... ولكن هل العناصر التي تنتفع ببقاء الخط العربي والتقاليد ترضي بهذه الوثبة ؟ » (13)

## VI- وضع اللغة العربية في الجزائر في أثناء الإحتلال الفرنسي 1830 - 1962م

عمل الإستعمار الفرنسي مباشرة بعد إحتلال الجزائر سنة **1830** م علي « جعل الجزائر قطعة لاتتجزأ من التراب الفرنسي أرضا ولغة وثقافة ودينا ، وقد انتهج لذلك سياسة الفرنسة ، وهي إحلال اللغة الفرنسية محل اللغة العربية ، في جميع مجالات الحياة الإجتماعية ، حتى يصبح المجتمع الجزائري فرنسي اللسان و الثقافة ، وينقطع بذلك عن تاريخه ، ويفقد مقومات شخصيته القومية تدريجيا ، ويذوب في بوتقه الأمة الفرنسية (14).

فقد جاء في إحدى التعليمات الصادرة الى حاكم الجزائر غداة الإحتلال « إن إيالة الجزائر لن تصبح حقيقة ( مملكة فرنسية ) إلا عندما تصبح لغتنا هناك قومية ، والعمل الذي يترتب علينا إنجازه هو السعي وراء نشر اللغة الفرنسية بين الأهالي الى أن تقوم مقام اللغة العربية الدارجة حتى الآن » (15).

وهكذا شرعت الإدارة الإستعمارية في تطبيق سياسة الفرنسة في مختلف مجالات الحياة الإجتماعية مبتدئة بمجال التعليم ، فقد كان التعليم أساسا باللغة الفرنسية ، وجعل اللغة العربية ولهجاتها لغات أجنبية ، بقصد تنشئة المجتمع الجزائري على اللغة الفرنسية وحدها ، بل كانت تطلب من بعض العائلات الجزائرية أن ترسل بأبنائها الى فرنسا ليتعلموا اللغة الفرنسية ، وتكوين نخبة من الجزائريين ، حسب خطط مرسومة حتى يكونوا بعيدين عن بيئتهم اللغوية والثقافية ،وعن كل مامن شأنه أن يبعث في نفوسهم الروح الوطنية و القومية ضد فرنسا ، ويعد كل من يرفض إرسال إبنه الى فرنسا خارجا عن طاعة الفرنسيين ، ويتعرض لإجراءات عقابية و الخروج من مدينة الجزائر .

وواصلت الإدارة الإستعمارية محاربتها للغة العربية وفرض اللغة الفرنسية في الإدارة و المحيط الإجتماعي وأجهزة الإعلام وكل المرافق العامة .

وقد ورد في قرار صادر سنة 1849 م مايلي :« إن لغتنا هي اللغة الحاكمة ... فان قضاءنا المدني و العقابي يصدر أحكامه علي العرب الذين يقفون في مساحته بهذه اللغة ، وبهذه اللغة يجب أن تكتب جميع العقود وليس لنا أن نتنازل عن حقوق لغتنا ، فان أهم الأمور التي ينبغي أن يعتني بها قبل كل شيء هو السعي وراء جعل اللغة الفرنسية دارجة وعامة بين الجزائريين الذين قد عقدنا العزم على استمالتهم إلينا وإدماجهم فينا وجعلهم فرنسيين [16].

وقد وضعت كذلك السلطات الإستعمارية خطة محكمة لمحاربة اللغة العربية ، باعتبارها المنافس الخطير للغة الفرنسية ، حتى تضع الجزائرين الرافضين للغة الفرنسية في موقف صعب بين الفرنسية و الجهل و الأمية .

فانتقمت من الجزائريين الرافضين للغة الفرنسية باعتبارها لغة العدو ، المحتل بالقضاء علي مراكز الثقافة العربية الإسلامية ، ومدارس اللغة العربية [17] وحولتها الى معاهد للثقافة الفرنسية ومراكز للتبشير وثكنات للجيش وسكنات للمستوطنين ، والباقي هدمته بدعوى إعادة تخطيط المدن الجزائرية ، وإعادة بنائها بطرق عمرانية عصرية « وعلى سبيل المثال كان في مدينة قسنطينة قبيل دخول الإحتلال سنة 1937 م ثمانون مدرسة وستة معاهد ، وثلاثمائة زاوية [18] ولم يبق منها بعد الإحتلال الا القليل ، وإذا كان هذا بالنسبة لقسنطينة فهو عام على جميع المدن الجزائرية الأخرى ، فقد إعترف «الدوق دومال » الوالي العام على الجزائر في تقرير له الى حكومته بقوله « قد تركزنا في الجزائر واستولينا على المعاهد العلمية وحولناها الى دكاكين وثكنات .

وإلى جانب هذا فقد استعملت الإدارة الإستعمارية في الجزائر كل الأساليب في محاربة اللغة العربية ، قد يختلف بعضها عن الأساليب المستعملة في المشرق العربي في محاربة العربية و الدعوة الى العامية أو اللغة الإنجليزية ، من هذه الأساليب المستعملة في الجزائر .

1 - حظر استعمال اللغة العربية في المجال الرسمي حظرا مطلقا ونفّذ ذلك بدقة، ونتج عنه أن أصبح المتعلم باللغة العربية و الأمي في درجة واحدة أمام الإدارة الفرنسية، و الهدف من هذا الإجراء دفع الجزائريين الى تعلم اللغة الفرنسية لقضاء حاجاتهم .

2 - عدم السماح للجزائريين - الذين أصبحو أهالي - بتأسيس مدارس ومعاهد تعليم اللغة العربية وثقافتها ، وأكتفت ببعض الكتاتيب لتحفيظ القرآن الكريم فقط دون تفسيره أو تدريس المواد الإجتماعية ، وكل من يخرج عن هذا الشرط يغلق كتابه ويغرّم ويزجّ به في السجون .

3 - القيام بوضع الكتب المدرسية باللهجة العامية إرضاء لبعض الجزائريين ، هذه العامية التي هي في الحقيقة خليط من العربية ولهجاتها و البربرية و التركية والفرنسية و الإيطالية و الإسبانية ، واعتبرت هي اللغة الجزائرية الحية بعد اللغة الفرنسية لإنتشارها بين الناس أكثر من غيرها .

4 - فرض حصار محكم على تسلل الثقافة العربية الإسلامية من المشرق حتى لايخلق لهم مشاكل في فصل الشعب الجزائري عن أمته العربية .

5 - ثم صدور قرار 1938 م المشؤوم ، الذي دعم خطة محاربة اللغة العربية التي بدأت تستعيد مكانتها مع تطور الحركة الوطنية ومطالبها .

هذا القرار الذي ينص ويؤكد إعتبار اللغة العربية لغة أجنبية في الجزائر ولايجوز تعليمها في مدارس التعليم سواء كانت حكومية أو شعبية [19].

وعلى الرغم من كل هذه المحاولات التي قام بها الإستعمار الفرنسي لفرض اللغة الفرنسية ومحاربة اللغة العربية فانها لم تكن متناسبة في ذلك الوقت مع الجهود التي بذلت من أجلها ، وهذا راجع الى نفور الشعب الجزائري أنذاك من كل ماهو فرنسي لغة وثقافة وفكرا وإدارة، فقد استطاع الشعب الجزائري الوفي للغته العربية ودينه الإسلامي ووطنه الجزائر وإنتمائه الحضاري إبان الإحتلال أن يقف في وجه كل هذه الحملات المغرضة واستطاع أن ينشئ بمجهوده الخاص كتاتيب وزوايا في الأرياف و الجبال لمواصلة تعلم اللغة العربية و الإسلام إلى أن قامت ثورة نوفمبر 1954 المباركة.

* بعض مطالب الجزائريين التي توضح مدى تمسكهم باللغة العربية :

1 - تقدم الجزائريون سنة 1886 إلى فرنسا بعدة مطالب من بينها : « تنظيم المدارس العربية ونشر تعليم العربية بين الجزائريين »[20].

2 - تقدم نجم شمال إفريقيا في مؤتمره المنعقد ببروكسل بين 10 15- فيفري 1927 ببرنامج يحتوي على 15 نقطة منها « حق الجزائريين في التمتع بجميع مستويات التعليم وخلق المدارس العربية »[21].

3 - كما أكد النجم ذلك المطلب يوم 28 ماي 1933 بباريس في برنامجه السياسي بمايلي :« التعليم الإجباري للغة العربية ، وحق كل الجزائريين في التعليم على جميع المستويات ، وخلق مدارس عربية جديدة »[22] .

4 - أما دعوة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين الى تعلم اللغة العربية والتمسك بها فهي من أهدافها الأساسية ، وقد تمثل هذا في شعارها : « الجزائر وطننا، والعربية لغتنا و الإسلام ديننا » .

5 - وكانت مطالب المؤتمر الإسلامي الجزائري في جوان 1936 تدعو ، الى «إلغاء كل ما اتخذ ضد اللغة العربية من وسائل إستثنائية والغاء إعتبارها لغة أجنبية».

- الحرية التامة في تعلم اللغة العربية وحرية القول للصحافة العربية [23].

6 - وجاء في البيان المقدم الى الحلفاء بما فيهم السلطات الفرنسية يوم 10 فبراير 1943 مايلي « الإعتراف باللغة العربية لغة رسمية على قدم المساواة مع اللغة الفرنسية »[24] . وذيل البيان بالعبارة التالية : إن « الشعب الجزائري يقبل بكل التضحيات إذا قبلت السلطات المسؤولة بحريته»[25] .

7 - وجاء في وثيقة إجتماع الصومام في 20 أوت 1956 مايلي « إن الجزائريين لم يقبلوا في وقت من الأوقات « فرنسة الجزائر » ... وقد خنق الإستعمار أنفاس اللغة العربية التي هي اللغة القومية لغة الأغلبية الساحقة من السكان ، ومحاتعليمها العالي محوا كليا منذ بدء الإحتلال ، بتشتيت شمل الأساتذة و الطلاب واغتصاب الأوقاف... »[26] .

8 - وجاء في وثيقة طرابلس في جوان 1962 المنبثقة عن إجتماع المجلس الوطني

للثورة الجزائرية و المعروفة ببرنامج طرابلس مايلي : ضرورة « إعطاء اللغة العربية المعبرة الحقيقية عن القيم الثقافية لبلادنا كرامتهاونجاعتها كلغة حضارة ، لذلك فانها سوف تعيد بناء التراث الوطني وتقييمه و التعريف بانسانيته المزدوجة القديمة و الحديثة لادخالها في الحياة الفكرية ، وتربية الشعور الوطني ، فهي ستحارب هكذا الهيمنة الثقافية و التأثير الغربي اللذين ساهما في تلقين الكثير من الجزائريين إحتقارهم للغتهم وقيمهم الوطنية »[27] .

وأتوقف هنا عند 1962 وأترك مرحلة مابعد الإستقلال واسترجاع السيادة الوطنية الى بحث آخر يتعرض الى الوضعية المزرية التي آلت إليها اللغة العربية في عز سيادة أهلها وامتلاكهم لقرارهم السياسي والثقافي و الإقتصادي .

## VII عينة من الكتب المؤلفة خصيصا لتعليم العامية الجزائرية ،

قام الإستعمار الفرنسي وأعوانه بوضع سلسلة من الكتب المدرسية لجميع مراحل التعليم باللهجة الجزائرية العامية كلغة أجنبية إختيارية بعد اللغة الفرنسية الإجبارية طبعا ، مزودة بنصوص القراءة المسيرة وضعت وفق لهجات كل منطقة ، منها .

1 - كتاب الطريق المستقيمة لعليم لغة العامة Arabe Dialictal d'aprés la methode directe » تأليف السيد سبارمي المدرس « J ' Desparmet » طبع بمطبعة السيد جوردان بالجزائر سنة 1907 الطبعة الثانية .يشتمل هذا الكتاب على مجموعة من المدروس بالعامية المكتوبة بالحرف اللاتيني أولا ثم الحرف العربي ، في جميع الدروس الأدبية و الدينية و العلمية المشفوعة بنصوص للمطالعة حول ذلك الدرس.

*الباب الأول* : في المسيد و الحساب .

الدرس الأول : بيت القراية ( الإطلاع على مكونات القسم الدراسي » باللهجة العامية و بالحرفين اللاتيني أولا ثم العربي ) وبطريقة حوارية بين المعلم و التلميذ في شكل أسئلة وأجوبة وتكون إجابة التلميذ بـ : نعم سيدي لا لا سيدي :

ومن أجل معرفة «قشْ بيت القراية » يدور هذا الحوار « سؤال : واش هذا؟ ،

جواب هذه الرشاقة ، هذه الخزانة ، هذا البنك ، هذه الطابلة هذه اللوحة ، هذا الدابا شير ... هذا صندوق الداباشير » وكهذا .

ثم يدور الحوار حول : « الطابلة متاع الشيخ » وحول ، « دوزان التلميذ » و«الحوايجْ كيفاش راهم » إلخ .

وهكذا تتسلسل دروس الباب الأول حول المدرسة ودورها وموظفيها وسلوكات التلاميذ بها مع المدير والمعلمين و الخدم .

ويتناول الباب الثاني : تقسيم الأزمنة : الساعة ، اليوم ، الليلة و الشهور والفصول و الأعوام ، وماذا يفعل الإنسان في هذه الأزمنة ، وشهور المسلمين وشهور النصاري وغيرها .

*الباب الثالث* : جسم بني آدم . تعريف بأعضاء جسم الإنسان

*الباب الرابع* : المأكولات الفطور الغذاء العشاء و أنواع اللحوم والخضر والفواكه.

*الباب الخامس* : أنواع الألبسة الحضرية و البدوية .

*الباب السادس* : السكن ( السكنان ) الريفي الخيمة و القربي ثم سكن الحضر وأقسامه

*الباب السابع* : الأسرة ( أهل الدار ) و الخدم ووظائفهم إلخ .

وهذا نص للقراءة بعنوان : « واش نعملوا في المدرسة ».

« في المدرسة نتعلموا نقراوا ونكتبوا ونحسبوا ونصوروا ونغنيوا الشيخ يدبر علينا وأحنا نُصنّتوا له ، الشيخ يسقصي فينا وأحنا نواجبوا ، الشيخ يعطي لنا خدْمه وأحنا نخدموا ، الشيخ إذا يعلي صوته واش تعملوا : نسكتُوا ، وإذا الشيخ يعايركم تستحيوا ، وإذا الشيخ يعاقبكم تبكيوا وإذا الشيخ يشكركم تفرحوا ، الشيخ يوري الحاجات و التصاور ، و التلاميذ يشوفوا ، الشيخ يفسر لهم الكلمات والتلاميذ يفهموا ، الشيخ يحكي لهم الحكايات والتلاميذ يضحكوا »[28] .

2- وهذا كتاب ثان في القراءة المسيرة Lectures courantes وهو بعنوان «التدريس المتوسط للوارد المتبسط في استعمال العربية الجارية عند مسلمين الجزائرية »

تأليف : الشيخ صوالح محمد بن معمر، مدرس بالمدرسة العليا للتجارة بالجزائر ، طبع بمطبعة كاربونال في الجزائر سنة 1923م .

وهو يجمع بين دفتية 177 نصا موجها لطلبة شهادة الدروس الابتدائية العليا، Certificat d'etudes primaires superieures .

وطلبة الشهادة العليا Brevet superieur.

وذيل هذا الكتاب بقائمة من الاسئلة التي كانت توجه لهؤلاء التلاميذ منذ 1905 حتى 1922 م.

وإليك أول نص للقراءة ابتدأ به الكتاب

## «المسافرة في الماشينة »

بوزيان بغى يروح للمدينة، خرج حويجه، الجدد نقاهم من الوسخ والغبار، بدل وهود للقناق، كرى بلاصة في الدرجة الثالة، تقبوا له كاغطه ورشقه في خيطه، ركب في الكروسة، ستف قشه على المرفع، صفرت كروسة النار وقلعت، جرت الكراريس الاخرين ، وهما كروسة الفحم، وكروسة القش وكروسه البوشطة، وكراريس المسافرين على ثلث درجات.

مرة فاتت المشاشينة على قنطرة، مرة في غار، مرة في حفرة حفروها في الكاف، من ساعة لساعة تحبس والغاشي يركب وينزل، حتى وصل بوزيان للمدينة » اهـ .

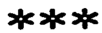
ثم يشرح المؤلف بعض الألفاظ الغربيب بعد كل نص :

هود : نزل، القناق : المحط ، المضرب اللي توقف فيه الماشية لاقار، رشق : دخل من فوق للتحت، فاتت : جازت . ويتابع المؤلف كتابه بالدرس الثاني : الوصول الى المدينة، ثم الحمال، زنقة في حومة النصارى، عجايب المدينة، جنان البايلك، زنقة العرب، مرورا بالعرب وبني مزاب التركي والعربي، السبيطار، البوشط . هوايش الخلا، حكام العرب ، الشرع متاع الفرانسيس في تدريس ، ويختم صوالح جهوده العامية الجزائرية و التأليف فيها (29) بكتاب يجمع فيه نصوصا بالعامية عن حياة الجزائريين عن عاداتهم وتقاليدهم وأخلاقهم وديانتهم وأعيادهم وأفراحهم وأقراحهم ويعض الحكايات و الأحاجي المنتشرة هنا وهناك . منها : حكاية ( جحا وعزرين ) :

« جحا حفر قبر في المقبرة وساعة ساعة كان يجي يوقف عليه ، قالوا له الناس : أجحا هذا القبر لاش ؟ قال لهم بغيت نديرها بعزرين باش ما يساولني شي ، ومايسوطني شي برزمتو قالوا له كيفاش ، قال لهم : نهار الي نموت ويجي يحوس علي مايصيبني شي ، قالوا له كيفاش مايجبرك شي ، واجبهم :على خاطر كيشوف القبر قديم يقول : مولاه مات ذاله زمان وساولته وعذبته . ذيك الساعة يقيلني وأنا نسلك منه . قالوا له : بصح هذه حيلة ، الله يزيدك في قلّة العقل و الهبال » .

وخلاصة القول ؛ فان ماقيل في هذه المحاضرة هو قليل من كثير تعرضت له اللغة العربية في عقر دارها من قبل الإستعمار الأروبي وأعوان من أبناء الأمة العربية في المشرق و المغرب العربيين على السواء، وما تعرضت له في الجزائر أدهى وأمر من أبنائها ورحم الله الشاعر طرفة بن العبد في قوله :

وإن يقذفوا بالقذع عرضك اسقهم * بشرب حياض الموت قبل التنجد
فلو كان مولاي أمرأ غيره * لفرج كربي أولأنظرني غدي
ولكن مولاي أمرء هو خانقي * على الشكر و التسآل وأنا مفتد
وظلم ذوي القربى أشد مضاضة * على المرء من وقع الحسام المهند[30] .



# هوامش البحث :

1 - اللغة العامية هي لغة الحديث اليومي بين العامة من الناس وهي عادة خلط من لهجات ولغات مختلفة ولاتخضع الى قواعد وقوانين تضبطها ، لأنها تلقائية متغييرة تبعا لتغير الناطق بها و الظروف المحيطة بهم ، وهي ظاهرة طبيعية في كل اللغات .

أما اللغة الفصحى فهي اللغة التي تستخدم عادة في الإدارة والتعليم وتدوين الإنتاج الأدبي و الفكري و العلمي ، لأنها تخضع لضوابط وقوانين تضبط وتحكم أصواتها وحروفها وعباراتها ومصطلحاتها ... إلخ .

2 -انظر : عبد الله بوخلخال التعبير الزمني عند النجاة العرب ج 1 ص 7 - ديوان المطبوعات الجامعية -الجزائر- 1987 م.

3 - مجلة الأزهر مجلة علمية أدبية كان يصدرها عالمان كبيران هما إبراهيم مصطفى و الدكتور حسن وفقي ، وبعد أن استمرا في إصدارها خمس سنوات حتى نهاية سنة 1892 م ، ومع بداية سنتها السادسة 1893 آل أمرها المهندس الى الأنجليزي وليم ولكوكس و الأستاذ أحمد الأزهر .

4 -انظر : نفوسة زكريا سعيد : تاريخ الدعوة الى العامية وآثارها في مصر، دار المعارف بمصر ط 2 (1980) ص 32 ،

5 - مثل المقتطف التي إهتمت بهذه الدعوة مباشرة بعد صدور كتاب سبيتا «قواعد العربية العامية في مصر » سنة 1880 م والهلال، ومجلة « أبونظارة » بالعامية سنة 1878 ، و الغزالة والأرغول وغيرها .

6 - من هذه الكتب : ماتلحن به العوام للكسائي ( ت 189 هـ ) وماتلحن فيه العامة للأصمعي ( ت 221 هـ ) و البهاء فيما تلحن فيه العامة للفراء ( ت 207 هـ) وما تلحن فيه العامة لثعلب (ت 291 هـ) ولحن العامة لأبي عبيدة ( ت 209 هـ) ولحن العامة للمازني ( ت 248 هـ ) ولحن العامة لأبي حاتم السجستاني (ت 252هـ) ولحن الخاصة لأبي هلال العسكري ( ت 395 هـ ) ودرة الخواص اللحريري ( ت 516

هـ ) وغيرها من الكتب التي ألفت حول العامية أو الألفاظ الدخلية و المعربة .
7 - تاريخ الدعوة الى العامية وآثارها في مصر ص 9 .
* الكتاب عبارة عن رسالة دكتورا قدمت الي كلية الآداب بجامعة الإسكندرية سنة 1964 وطبعت أول مرة سنة 1966 بالدار القومية للطباعة و النشر بمصر ثم طبعت ثانية سنة 1980 بدار المعارف بالقاهرة.
8 - تاريخ الدعوة الى العامية وآثارها بمصر ص 18.
9 - المصرد السابق ص 21 .
10 - المصدر السابق ص 22 .
11 - المصدر السابق ص 23 .
12 - أنظر المصدر السابق ص 144 - 145 . وكتاب تيسير الكتابة العربية نشر مجمع اللغة العربية بالقاهرة سنة 1946 .
13 - سلامة موسى : البلاغة العصرية و اللغة العربية ، المطبعة العصرية بالفجالة- مصر- ص : 99 - 100 ،
14 - الدكتور أحمد بن نعمان . التعريب بين المد أو التطبيق ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1981 م ص 155 .
15 - المصدر السابق و الصفحة نفسها .
16 - المصدر السابق ص 156 نقلا عن ساطع الحصرى حوليات الثقافة العربية ص 473 .
17 - مثل المعاهد و المدارس و المساجد و الزوايا وكل ماله صلة بذلك.
18 - التعريب بين المبدأ و التطبيق ص 165 .
19 أنظر حول كلهذا المصدر السابق ص 165 - 168 م
20 - أبو القاسم سعد الله الحركة الوطنية الجزائرية معهد البحوث و الدراسات العربية - القاهرة - سنة 1977ج 2 ص 192 .
21 - المصدر السابق جـ 2 ص 422 .
22 - المصدر السابق جـ 2 ص 477 .

23 - المصدر السابق جـ 2 ص 277 .

24 - المصدر السابق جـ 2 ص 288 .

25 - المصدر السابق جـ 2 ص 289 .

26 النصوص الأساسية لجبهة التحرير الوطن 1954 - 1962 ص 47 .

27 - المصدر السابق ص 77 .

28 - كتاب الطريق المستقيمة لتعليم لغة العامة ص 36 .

29 - يقول المؤلف في مقدمة هذا الكتاب أنه ألف سلسلة من الكتب الموجهة للتلاميذ و المعلمين في جميع مراحل التعليم انظر مقدمة الكتاب باللغة الفرنسية :

"Ce livre termine mon cours gradué d'arbre parlé, je rappelle que la serie entiere comprend : le cours preparatoire, le cours élémentaire, le cours moyen le cours superieur et le cours complementaire" .

" Chacun des deux premiers ouvrages se compose du livre de l'eleve et du livre du maître".

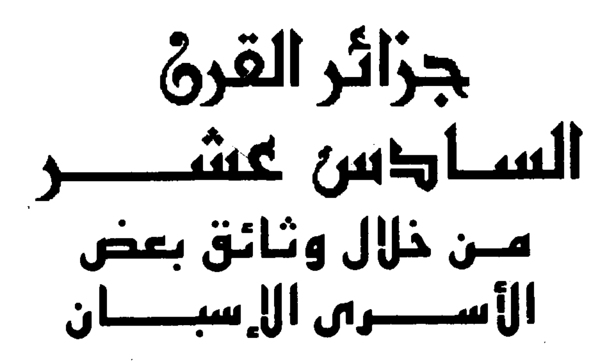
30- أبو بكر الانباري شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات (ذخائر العرب تحقيق عبد السلام محمد هارون دار المعارف بمصر (1963) ص 206 .

قسنطينة في 26 افريل 1990

الدكتـــور

عبـــد اللـــه بوخلخـــال .

أستـــاذ محاضـــر - بجامعة قسنطينـــــــة -




د . حمادي عبد الله

أستاذ بمعهد الآداب واللغة العربية - جامعة قسنطينة-

# الجزائر في القرن السادس عشر
## من خلال وثائق بعض الأسرى الإسبان

**الجزائر كمسرح لظاهرة الاسر cautiverio خلال القرن السادس عشر الميلادي:**

إن الانسانية منذ أقدم عصورها قد عرفت العديد من الظواهر الغريبة التي كانت تتعلق بالانسان أو من صنعه و يتجلى من بين هذه الظواهر ظاهرة الاسر أو السبي ، وكذلك ظاهرة الرق و العبودية و لاشك أن الملاحظ لهذين المدلولين يظن أنهما يعنيان نفس المعنى إلا أن المدقق في المجريات التاريخية يدرك في يسر الفارق الضئيل الذي يفصل بين المعنيين ، فالاسر أو السبي يقابله في اللغة الاسبانية مثلا «El cautiverio » والذي ينحدر أصل فعله من اللاتين والذي هو : « Captivare» أو «Captivus » . أما المعنى الثاني وهو الرق أو العبودية فيقابله في اللغات الاوروبية «Esclavitud »[1] . إذا فهناك فارق دقيق يفصل بين المعنيين ، ونحن إذ نهتم بهذه الظاهرة ، ونحاول الكشف عنها فلا لشيء سوى لكونها عرفت في تاريخ الجزائر أيام ما يسمى بعصر «رياس البحر »[2] تفشيا ملحوظا تكاد تنفرد به الجزائر من بين دول العالم، أقول تكاد ولا أجزم ، الامر الذي جعل هذه الظاهرة تترك بصمات بارزة في الاثار التاريخية و الفكرية والابداعية في جزائر القرن السادس عشر الميلادي ومابعده، بل أكثر من ذلك أن عددا لا يستهان به من مثقفي العالم أجبرتهم الظروف أن تكون لهم الجزائر محطة تزودهم بما سيميزهم في أعمالهم الابداعية والتاريخية والفكرية فيما بعد، بل بعضهم أدرك الشهرة العالمية، ربما بفضل هذه التجربة التي قضاها في الجزائر أسيرا.

وظاهرة الاسر هذه هي ثمرة من ثمار التدافع البشري على الوجود، أو ثمرة من ثمار الهيمنة التي كان من نتائجها رغبة الاستيلاء والاجتياح والتسلط على الطرف

الآخر مما ادى إلى الظهور المستمر والمتجدد لظاهره العداوة في البر والبحر بين الاجناس البشرية . اما البر فكانت تغنى فيه تلك الملاحم الكبرى التي تشيدها المعارك والبطولات ، واما في عرض البحار فقد افرزت عمليات القرصنة واللصوصية ما سيصبح يعرف ابتداء من القرن السادس عشر بحوليات السبي او الاسر التي طالت حتى النفوس البريئة، وللتدقيق اكثر يجدر بنا ان نشير الى ان ظاهرتي القرصنة واللصوصية في البحر هما ظاهرتان تختلفان ايضا من ناحية المدلول والاهداف فالقرصنة حسب رأي المحققين يقابلها في اللغات الاوروبية مدلول Corsario وأما اللصوصية فيقابلها مدلول Piratrie وكلاهما يتم نشاطه في عرض البحر او في السواحل وبواسطة الآليات البحرية كاليخت، والزوارق والسفن والبوارج وما الى ذلك، لكن نقطة الفارق بينهما فانها تكمن في كون ان ظاهرة «القرصنة» كانت من ابتكار القوى العظمى حيث سخرت في عرض المياه ما يشبه القواعد العائمة لتعمل لصالحها وتحت كفالتها ورعايتها . لكن اللصوصية فهي ايضا تمارس نشاطا بحريا مكثفا لكنه لصالح افرادها إن لم نقل هو ثمرة من ثمار بعض الأفراد كما كانت الحال بالنسبة للاخوين عروج وخير الدين قبل إنضمام هذا الأخير تحت الحماية أو الرعاية العثمانية وأقول الأخير لأعني بالتحديد خير الدين أما عروج فقد مات وهو لص من لصوص البحر أي pirata"لأنه كان يعمل لحسابه . أما محصلة هذا النشاط البحري فهو عدد لايستهان به من البشر والمتاع يقع من حين لآخر تحت رحمة هذا النشاط البحري فنتج عنه ما أصبح يسمى عبر التاريخ بظاهرة العبودية أو الرق ، وخلال العصور المتأخرة ما يسمى بظاهرة السبي أو الاسر «Cautiverio » ولاننا سنلاحظ من خلال تعريفنا الموجز و المبسط لكل من المصطلحين فان الاسر مثلا و الذي يقابله في اللغة اللاتينية «Captivus » يمكن إطلاقه على أي نوعية من الكائنات التي تقع تحت رحمة هذا السطو الانساني بالقوة أو الصدفة، ويدخل ضمن هذه الكائنات الانسان الذي لو صادف أن وقع في مثل هذه الانشوطة لاصبح يعتبر من خلال الاعراف التاريخية المسجلة في حوليات الاسر " بالاسير" الاّ أن هذا المفهوم القديم والمستحدث في الوقت ذاته وخاصة في اللغات الاوروبية راح يعرف تحديدا وتدقيقا كل مرة أكثر فأكثر الى أن أصبح يعني في آخر

المطاف من خلال ما سجلته بعض الحوليات الاسبا نية على وجه الخصوص لاسباب يطول شرحها؛ الا انه بايجاز شديد يمكن اعتبار هذا التميز الذي عرف به التريخ الاسباني من حيث تحديد هذا المدولول مرده الى التصادم التاريخي الذي شهده البحر الابيض المتوسط بين القوتين العظيمين آنذاك الاسبانية المسيحية والعثمانية الاسلامية وذلك على مدار يزيد عن ثلاثة قرون ، من هناك تحدد مدلول مصطلح «الاسر» (Cautiverio) ليعني بالتدقيق كل فرد مسيحي بغض النظر عن جنسيته يقع أسيرا في قبضة رياس البحر الاتراك الجزائريين المسلمين، فهذه النوعية البشرية هي التي أصبحت كتب التاريخ والحوليات والاخبار والمآثر الابداعية تنعتها بمصطلح «الاسر» (Cautiverio) ، كما تعني أيضا نوعية الاسر التي يتعرضون اليها وكيفية المعاملات والاطار الذي يتم فيه الحجز طيلة مدة الاسر والتي غالبا ما تكون تحت الارض او في غياهب الجب وهو التحديد الدقيق ، لان الحوليات الاسبانية تحدد هذه الاماكن بمصطلح من أصل عربي وهو (Mazmorras) اي المطامير وقد حدد لنا الاسير الاسباني الدكتور صوصا الحجم الحقيقي لمثل هذه المعاقل الرهيبة فقال ان الاسير غالبا ماتتم أيامه داخل غيابات الجب عمقها عشرون شبرا وعرضها تسعة وعلوها أحد عشر والتي لا تدخلها الشمس الا من ثقبة واحدة. »[3] ومثل هذا الحجز والاسر يبقى دائما لا علاقة له بالعبودية أو الرق، أي أن مصير الأسير لا يشبه مصير العبد، بل ظاهرة الاسر هذه يمكن تحديدها أيضا بأنها حالة عرضية أو إستثنائية تسبب في ظهورها عوامل غير تلك العوامل التي نتج عنها عبر التاريخ ما يسمى بظاهرة العبودية، وهي ظاهرة كما نعرف تجعل الذي يقع تحت طائلتها إما بالصدفة اوبالولاء، أو بالوراثة يحدد مصيره وقد تعلم الروابط التي تربطه بولي أمره أو بسيده او بالسلطة التي يعيش تحت رحمتها، في حين أن الاسير نجده من هذه الناحية يفتقر الى هذا المصير المعلوم ، فهو منفصل عن كل سبب ويعيش في غياهب السجون او الزنزانات او المطبقات مصيره المجهول وأمله في البقاء او حتى التحرر جدّ ضئيل.

والعبودية تاريخا ينحدر مدلولها الاوروبي (Esclavitud) من الاصل اللاتيني هو الاخر وهو (Sclavus) او من التركيب المزجي اللاتيتواغريقي(Sklavos)

وهوالمصطلح الذي اعتمد فيما بعد في الحوليات العربية الاندلسية ليصبح يعني طائفة العبيد « الصقالبة» لان هذه النوعية التي عرفتها بلاطات الاندلس تدخل ضمن الرقّ (Esclavitud) فهي نوعية فقدت حريّتها وصارت تحت طائلة من يمتلكها، من هناك تكون حظوظ التحرر بالنسبة للعبيد شبه منعدمة في حين يبقى الاسر أمامه من حظوظ العتيق مجال مفتوح إذا كان هناك من هو مستعد لفدائه نقدا حسب ما تحدد الظروف، ومن هناك يتأكدلنا مرّة أخرى أن ظاهرة «الاسر» هي ظاهرة عرضية لم يكن القصد من ورائها استعباد البشر، بل القصد من ورائها قد يكون سياسيا أو اقتصاديا، فالاسير في مثل هذه الحال يستعمل كوسيلة ضغط على الخصم وهو يشبه الى حد ما ما ينجم عن القرصنة المعاصرة كأختطاف الاشخاص والرهائن .

وظاهرة العبودية كما هو معروف ظاهرة ممعنة في القدم فقد تفشت في كل الحضارات لانها كانت تشكل احدى أسس التركيبات الاجتماعية حيث تأتي من حيث ترتيب السلم الجتماعي في أدنى درجة إن لم نقل في حضيض المجتمع ومن هناك كان اتصالها دائما بكل ماهو دوني وحقير جد وثيق.

فطبقة العبيد في الحضارات القديمة (4) كالفرعونية و البابلية والاغريقية والرومانية تكاد تكون واحدة حيث كان يؤخذ عن عاتقها انجاز المشاريع الضخمة التي تتحدى عاديات الزمان ، وعلى عاتقها كان يتم استخراج كنوز الارض بدون شكر ولا مقابل ودون ادنى الحقوق بل كان نصيب هذه الطبقة من الحياة هو ما يسد رمقها من الغذاء أو يقوم أودها لمواصلة العمل والعمل الدؤوب والذي غالبا ما يكون شاقا ومضنيا ومرهقا حيث يعجل بالفناء ويتطلب البحث المستمر عن البدائل لذا تكاثرت أسواق النخاسة والمتاجرة بالبشر وكان ثمن هذه البضاعة غالبا مايكون سعر الفرد فيها دون سعر الحمير. الا أن هناك نوعية من العبيد ربما لاقوياء والاشداء وذوي المواهب الخارقة كانوا يستعملون كمرتزقة للقيام بالمهام الخطيرة في الحروب او الحراسات المشددة على الملوك والاباطرة حين ينعدم الامن والثقة ، فهم كطرف محايد آلي التحرك والانقياد ينفذ ولا يناقش ، يؤمر فيطيع، وكانت حال العبيد في مختلف الحضارات القديمة تكاد تكون متشابهة وإذاكانت هناك من مفاضلات تذكر فانها لا تتجاوز نوعية

المعاملات التي يحظى بها العبد من قبل سيده وظلت حال العبيد على ماهي عليه الى أن ظهرت الديانات السماوية فقد حاولت المسيحية مثلا جاهدة كسر هذا التمايز الطبقي لتجعل من العبد وسيده مثلا كلاهما كائن حيّ ، كما عملت على عتق الكثير من العبيد بواسطة الشراء والفداء ودفع مستحقات العبد التي تلاحقه منذ سقوطه في انشوطة الاستعباد، كما واصلت الديانة الاسلامية حربها على مثل هذه الفوارق الاجتماعية والعرقية وجعلت ميزان التفاضل بين بني البشر، إن كان هناك تفاضل، ينحصر في العمل الصلح او التقوى ومادون ذلك فلا أساس له من الصحة. وعملت الديانة الاسلامية جاهدة هي الاخرى، على إبطال هذا التقيد وكان عليها ان تنتظر قرونا عدة كي تختفي ولو نسبيا مثل هذه الظاهرة الامر الذي جعل العديد من الحدود الشرعية لا يكفر عنها مثلا إلا بالعتق وتحرير الرقبة وهذا الاسلوب التدريجي الذي انتهجه الاسلام متفاديا أخذ قضية العبيد على عاتقه والتي لو تبناها ربمالألصقت بالدين الاسلامي سمة ثورة العبيد.

كما عرف التاريخ العديد من انتفاضات العبيد من مثل ثورة العبد «اسبارتاكوس» في عهد الرومان... وبعدها ثورة الزنج في العصر العباسي وما الى ذلك، هذه باختصار شديد نبذة عن ظاهرتين ما تزال البشرية تعاني منهما الى يومنا هذا وان كان لكل عصر ظروفه الا أن الاستعباد والاسر لا اعتقد أنهما سينعدمان من الوجود لان سنة الحياة اقتضت ضرورة التدافع من أجل البقاء لذا سيظل الاستعباد والاسر من خصائص البشر الى إن يرث الله الارض ومن عليها ، ومن هناك تحضر ني مقولة الثائر والعبد الروماني« اسبوتاكوس »القائلة «الاله خلق الانسان والانسان خلق العبودية » وكذلك مقولة عمر بن الخطاب المستنكرة لمثل هذا الصنيع «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم امهاتهم احرارا ».

## تسمية «الجزائر» كما توضحها المصادر :

يجمع المورخون القدامى على أن الجزائر كمدينة وكموقع جغرافي كان ظهورها مبكرا ويرجع الى عهد الفنيقيين (5) فموقعها الاستراتيجي المطل على البحر كان سببا في جلب انتباه واهتمام الفنيقيين لمثل هذه البقعة فعلى اثر استقرارهم بقرطاج دفع بهم

الفضول التجاري الى تتبع سواحل البحر المتوسط وانشاء قواعد تجارية نابضة على طول الساحل، فيؤكد المؤرخ Jean Mazel « جون مازال » انه على طول ساحل الجزائر الحالية الى غاية المغرب الاقصى يجمع بعض المتخصصين في الشؤون التاريخية القديمة ان القرطاجيين تمكنوا من تشييد مواقع تجارية على طول السواحل المذكورة يقدر عددها بموقع في كل ثلاثين كلمترا (30 كلم)(6) . اما المورخ A . Heeeren فانه يؤكد بدوره على مثل هذا الحضور الفنيقي المبكر علي طول هذه السواحل ويرجع هذا الاهتمام الى العامل التجاري المميز للحضارة الفنيقية (7) اما المؤرخ Jaques Heurgan فانه بدوره يؤكد هذا الحد ويشدد التأكيد على يقينيه التواجد التجاري الفنيقي علي طول سواحل المتوسط ويحدد هذه المواقع التجارية بمعدل موقع في كل خمسة وثلاثين كيلمترا. (35 كلم)(8) الامر الذي جعل المورخ (Moncer Rouissi) يرجع بداية ظهور تاريخ مدينة الجزائر الى العهد الفنيقي المبكر والمتوارث فيما بعد من قبل القرطاجيين حيث يبدأ معهم تاريخ مدينة الجزائر الحقيقي. ومن خصائص الفينيقيين و القرطاجيين انهم كانوا شعوبا معروفة بالخصوصية التجارية وهي خصوصية كما نعرف تتطلب الديناميكية والحركة فكانت هيمنتهم تعتمد التجارة لا العنف لذا كثيرا ما قارن بعض المؤرخين شعوبا ظهرت فيما بعد اشتهرت بخصوصيتها التجارية من مثل بريطانيا وامارة البندقية بالقرطاجيين .

أما في المصادر التاريخية القديمة فنجد مدينة الجزائر تظهر بتسمية لاتينية وهي (Icosium) ، ونجد في حوليات الامر طور الروماني Antonio يحدد المسافة الكائنة بين (Julia Caesarea) شرشال الحالية وبين مدينة الجزائر Icosium آنذاك بحوالي ثلاثة وستين ميلا وهي مسافة لاتختلف كثيرا على التي تفصل اليوم بين شرشال والجزائر العاصمة . (9)

أما المؤرخ (Pline) في تاريخه الطبيعي (Historia natural) فانه يتعرض بالذكر لقانون المستعمرة الرومانية الممنوح من قبل روما لمستعمرتها (Icosium)، وذلك من طرف الامبراطور الروماني (Vespasiano)، مثل ما هو الحال بالنسبة للمستعمرة الاخرى المجاورة لها والتي هي (Iol) وهي الاقامة الملكية كماهو معروف للملك يوبا

الثاني "Juba II"(10). في حين نجد بعض المؤرخين التبس عليه الامر فراح يخلط بين المدينتين والتسميتين مثل ماهو الحال بالنسبة للاسير الاسباني الدكتور صوصا صاحب كتاب طبغرافيا الجزائر، فقيصرية شرشال غير "Icosium" ، والى جانب هذه الاشارات التاريخية المفرقة بين قصيرية شرشال ومدينة الجزائر "Icosium" ، فان هناك اشارات اخرى مستوحاة من بعض الاساطير اللاتينية والتي ترجع سبب نشأة مدينة الجزائر (Icosium) الى عبور البطل الاسطوري الهرقل رفقة عشرين من اتباعه بهذه المناطق، حيث كانت مدينة الجزائر من انشاء رفاق الهرقل (Hercules) واطلقوا عليها اسم "Eicosi" وهو قريب شيئا ما من (Icosium) وترجع هذه المفارقة الطفيفة الى النطق اللاتيني الذي حور فيما بعد ليصبح يعرف بـ (Icosium) وهذه الاشارة الاسطورية نجدها عند المورخ "Solino" ، الذي يذكر انه لما عبر الهرقل بصحبة رفاقه العشرين وقع اختيارهم على موقع مدينة الجزائر الحالية فأنشأوا مدينة وحصنوها ولكي لايعود الفضل في الانجاز الى اي احد منهم اجمعوا على تسميتها بـ "Ikosein" والتي معناها « المنشئون العشرون » وتحورت فيما بعد الى Icosion وفي الاخير استقرت على (Icosium) التي تعني عشرين (11) لكن هذا التفسير الخزافي كان محل انتقاء شديد ورفض قاطع من قبل جماعة من المؤرخين المحققين من امثال : Jean Mazel و Philbert وكذلك الاستاذ Jaques Cantineau و Victor Bérard حيث قدموا دراسة لسانية ولغوية لاصل كلمة "Icosium" وتوصلوا الى انها كلمة لاتينية مركبة تركيبا مزجيا من شقين، الشق الاول هو حرف " I " والذي هو اختزال لإسم "Isla" اي « جزيرة » ، اما الشق الثاني فهو "Kosim" الذي يعني "Gaviotas" اي « نوارس » وهو طائر بحري معروف، فتعطي التسمية في الاخير « جزيرة النوارس » او « صخرة النوارس »(12) والمصادر التاريخية القديمة والحديثة تتحدث عن المكانة المتميزة التي كانت تحظى بها « جزيرة النوارس »، اي الجزائر، من طرف الرومان، حيث كانت قاعدة هامة تزخر بالعديد من المآثر العمرانية كالمعابد، وكذلك صك النقود، واستمر حالها المتميز الى ان تعرضت الى هجمات الامير المغربي المتمرد "Firmus" (فيرموس)(13)، الذي رفض الانصياع الى روما، وفضل المقاومة والثورة فكانت

الجزائر "Icosium" احدى ضحايا هجوماتية ولم يتوقف حال مدينة الجزائر عند حد هذا الخطر بل استفاقت ثانية على ماهو ادهى وأشرس حيث كان الوندال لها بالمرصاد فكانوا سببا في خرابها ودمارها الشبه كلي منذ ذلك العهد خبا ذكرها الى ان قدمت طلائع الفتح العربي الاسلامي، وكان على مدينة الجزائر ان تنتظر حدود القرن الثالث عشر الميلادي لتعود من جديد قاعدة بحرية وجزرا نشيطة «لبني مزغنى» كما يذكر البكري في مسالكه « جزائر بني مزغنى وهي مدينة جليلة قديمة البنيان فيها آثار للأول محكمة تدل على انها كانت دار مملكة لسالف الامم، وصحن دار الملعب فيها قد فرشت بحجارة ملونة صغار مثل الفسيفساء فيها صور الحيوان باحكم عمل وابدع صناعة لم يغيرها تقادم الزمان ولاتعاقب القرون، ولها اسواق ومسجد وجامع . وكانت بمدينة بني مزغنى كنيسة عظيمة بقي منها جدار مدير من الشرق الى الغرب وهو اليوم قبلة الشريعة للعيدين مفصص كثير النقوش والصور ومرساها مأمون له عيون عذبة يقصد اليها اهل السفن من افريقية والاندلس وغيرهما » (14) ثم تحولت فيما بعد كما هو معروف الى قاعدة لملك قبيلة الثعالبة قبل وصول الاتراك العثمانيين .

في هذه الفترة عرفت مدينة الجزائر نشاطا تجاريا متميزا مع كل المدن الساحلية الاوروبية تقريبا وخاصة مرسيليا وبالرمو فتحول مرفأها الى ملتقى التجارات العالمية، وقد تزامن حكم الثعالبة (15) للجزائر بقيادة شيخهم سليم تومي مع قدوم الاخوين عروج وخير الدين والتي بعد تسعة وعشرين سنة «29» من الامتناع والتردد تقع في قبضة خير الدين الذي ستعرف معه مدينة الجزائر تاريخا جديدا حافلا بالانتصارات والمعامرات والسيطرة والقوة والعظمة، كما ستعرف الجزائر نظاما اداريا وعسكريا واجتماعيا وسياسيا مهد لها كي تصبح قاعدة للاسلام والمسلمين تعرف «بدار الجهاد» او « دار الاسلام» او « عش لصوص البحر» كما تسميها المراجع الاوربية (16) . ولعل بعض المصادر الاجنبية هي اول من وجه الاتهام الى الجزائر كقاعدة للصوص البحر، او كجهنم المحرقة لمن يقع تحت طائلتها، الا انهم نسوا او تناسوا ان حرفة «اللصوصية البحرية» كانت من ابتكار من تسميهم المراجع الاجنبية بفرسان مالطا او التنظيم الصليبي لفرسان مالطا حسب رأي المؤرخ (Pierre Mesnard)(17)، ومن

هناك جاء دافع بهجت الثاني العثماني الذي امهر ظهيرا سلطانيا يبيح لبعض التابعين للايالة العثمانية احتراف القرصنة كرد فعل طبيعي لحماية المسلمين، وهي حرفة كما هو معروف غير حرفة لصوص البحر، ومن هناك كانت الفرصة سانحة لظهور الاخوين عروج وخير الدين اللذين كانا في بداية أمرهما يحترفان اللصوصية (Piratrie) وبعدها تحولا الى قراصنة مهمتهم الجهاد المستغثين من المسلمين من موركين فارين من محاكم التفتيش بالاندلس، الى جزائريين واقعين تحت نير الاحتلال الاسباني المسيحي . فلما عظم شأنهما كما هو معروف تاريخيا استدعائيا لانقاذ الجزائر من الحصار الاسباني الذي واجه مدينة الجزائر في عرض سواحلها متخذا من احدى جزرها التي ينعتها الاسبان بالصخرة "Pinon" قاعدة متقدمة لتشديد الخناق على الجزائر ومراقبة اوضاع المدينة عن كثب مثلما فعلوا طوال القرن الخامس عشر الميلادي مع غرناطة حيث حاصرها الملكان الكاثولكيان بانشاء مدينة "Santafé" « الايمان المقدس » التي كانت على مرمى حجر من مدينة غرناطة .

وكان على الجزائرين ان ينتظروا اغتيال حاكم الجزائر سليم تومي على يد عروج كما يؤكد الاسير الاسباني أنطونيو صوصا في كتابه، ثم سقوط عروج قرب تلمسان على يد الاسبان عام 1518 ثم وصول تاريخ 29 ماي عام 1529 كحد فاصل للقضاء النهائي على الحامية الاسبانية التي كما تجمع المصار ثم تدميرها كلية ولم ينجو منها الا ثلاثة وخمسين جنديا (53) وثلاث نساء وقائدهم القبطان فرقاس (Vargas)، حيث وقع جميعهم في قبضة خير الدين ومن هناك دخلت الجزائر بجدارة عهد مايسمى بعهد « رياس البحر » ليمتد تاريخها الى غاية 1830 تاريخ الحملة الفرنسية .

كل المصادر الاوربية ابتداء من Juan Botera Benes الى اللاهوتي الاسير الدكتور انطونيو الذي عانى ويلات مغارات سجون الجزائر رفقة مواطنه الكاتب الاسباني الشهير ميقال دي ثيرفانتس Miguel de Cervantes مؤلف كتاب الدونكخوطي الشهر وذلك من عام 1577 الى تاريخ افتدائه عام 1581 حيث ترك لنا الدكتور صوصا وثيقة هامة وصف فيها حال الجزائر آنذاك مرورا بهؤلاء والى غاية الاستاذ جاك بيرك jaques Berques كلهم يجمعون على ان مدينة الجزائر كانت بمثابة

**القلعة التي لاتقهر وذلك نظرا لحصانتها وموقعها الذي يشبه الدكتور صوصا بالقوس، وكذلك قلاعها وتحصيناتها التي سخر لانجازها العديد من الاسرى من مختلف الجنسيات مما جعلها مستحيلة المنال، بالاضافة الى انها كانت آهلة باعتى الفرسان من الانكشارية وأشرس الشجعان من القراصنة ولصوص البحر لايعصب امامهم ادراك اي نقطة على طول وعرض البحر المتوسط وقد تمادى نفوذهم الى الولوج الى اعالي المحيطات كادراكهم مثلا لجزر كنارياس (Canarias) . فكانوا كما تجمع المصادر محل رهبة وهيبة وفزع حيثما حلوا .**

## طبوغرافيا وتاريخ الجزائر العام

## للاسير الاسباني الدكتور انطونيو صوصا (Sosa).

ان كتاب الاسير الاسباني الدكتور صوصا « طبغرافيا وتاريخ الجزائر العام » يعتبر من الوثائق النادرة والهامة التي ترتبط بالجزائر عاصمة وشعبا ومحطة للاسرى المسيحيين، ومركزاهاما من مراكز القرار العثماني التركي، وكذلك مركزا متميزا للقراصنة والانكشارية، فلهذا الكتاب اهمية لاسباب عدة يأتي في مقدمتها ان صاحب هذا التأليف هو من الذين عانوا ويلات الاسر في الجزائر، كما يعتبر من المستنيرين القلائل التي حظيت باستضافهم سجون الجزائر شأنه في ذلك شأن غيره من مشاهير الكتاب الاسبان من امثال ميقال ذي ثرفنتس لذا فشهادة هؤلاء تعد وثائق تاريخية لانها صادرة عن شخص واع وعن شاهد عيان وعن طرف معاد او اجنبي قد تقع عينيه على مالاتقع عليه اعين الاهالي . وكلتاب الدكتور صوصا هذا تم نشره اول مرة في مدينة بلد الوليد Balladolid في شهر جوان عام 1612 وصاحب الكتاب كان قد تعرض للاسر او الاختطاف من طرف رياس البحر الجزائريين وذلك في شبهر افريل عام 1577 بينما كان يستقل سفينة تابعه لقراصنته مالطا رفقة مائتين وتسعة وثمانين شخصا كلهم وقع في قبضة الاسر، وكان رفقة الدكتور صوصا احد فرسان مالطا الصليبي الكاتب البرتغالي الشهير (Luis de Sousa) الذي تعرف على ثرفانتس ايام اسرهما بالجزائر . وصوصا من خلال كتابه يعدد لنا وجود اثنتي وستين شخصية (62) مثقفة مابين رجل دين الى عالم في الانسانيات، الى عارف للعديد من اللغات

ومن جنسيات مختلفة حيث يقول صوصا وحسب الاحصاء الذي انتهى اليه كان عددهم اثنين وستين شخصية علمية . مما جعل صوصا اثناء مقامه بالاسر تتوسع مداركه المعرفية بفضل هذا الاحتكاك المتنوع فيروي انه لما افتدي عام 1581 كان في حوزته العديد من المعلومات الهامة والسرية حول شواطئ المغرب العربي حيث نقلها معه الى اسقف بالرمو حتى يجعلها تحت تصرف اوربا لتطلع على حالة السواحل بمناطق برباريا Berberia كما يسميها كما كان الدكتور صوصا مؤلفا لمذكرات ارسل بها عام 1580 الى البابا ڤريڤور الثالث عشر (Gregorio XIII) والى ملك اسبانيا فيليب الثاني (Felipe II) والى بعض الامراء المسحيين الاخرين .

أما محقق اعمال الكاتب الاسباني الشهير ثرفانتس پيريث باسطور (Perez pastor) فيذكران الدكتور صوصا على اعقاب اطلاق سراحه مرّ بمدريد وهناك سلم الى السلطات الملكية العديد من الوثائق حول وضعية الجزائر [18] كما أسندت الراهب المتخصص في الإنسانيات عدة مهام دينية وتربوية ببلاط ملك اسبانيا الى ان وافته المنية بمدريد في شهر مارس عام 1610 القيمة التاريخية لهذا الكتاب :

ان كتاب الدكتور صوصا « طبغرافيا تاريخ الجزائر العام» يعد من الوثائق الثمينة بالنسبة لتاريخ الجزائر القديم عامة والفترة العثمانية التركية خاصة، كما يعد مهما ايضا بالنسبة لاخبار الاسر والاسرى ومن ضمنهم العديد من المثقفين الذين مروا بالجزائر ومن هناك كانت أهمية هذا الكتاب بالغة بالنسبة للمتخصصين في اعمال الكاتب الاسباني الشهير ميڤال دي ثرفانتس . فكتاب صوصا جاء مزيجا من المعلومات التاريخية والادبية وهو يتشكل من جزئين . الجزء الاول يغلب عليه الطابع التاريخي القصصي وينقسم الى بابين كبيرين باب خصصه لتاريخ حكام الجزائر العثمانيين الاتراك وباب خصصه لوصف مدينة الجزائر العاصمة الافريقية ومحطة التقاء الاجناس ومقر الاسر وظروفهم في الزنازن فهي على حد تعبير الكاتب بمثابة بابل .

اما الجزء الثاني فيغلب عليه الطابع الادبي حيث تعرض فيه المؤلف بطريقة حوارية الى الكيفية التي كانت تمر بها حياة الاسرى المسيحيين، كما يتعرض بالذكر لشهداء العقيدة منهم الذين ماتوا في غياهب سجون القراصنة الجزائريين ومنهم على

وجه الخصوص المسيحيين الاسبان، وطريقة الحوار في هذا الجزء كانت تدور بين المؤلف واحد الاسرى الحقيقين من امثال القائد الاسباني Antonio Gonzalez de torres «انطونيو ڤونتاليث دي طواريس» او القبطان Jeronimo Ramirez «خيرو نمو راميراث»، اما الفصل الاخر فقد خصصه للمرابطين الجزائريين او رجال الزوايا حيث يتخذ من المسمى حمود Hamud وهو ابن لاحد المرتدين للديانة الاسلامية طرفا في الحوار .

من هناك اعتبر مقدم هذا الكتاب (Don Ignacio Banery Landuer ) ان اساس الحقائق الواردة فيه تعود الى شهادات حية سجلها الدكتور صوصا من افواه بعض الاسرى كما انه يذكر بانه لم يعتمد الرواية الشفوية فقط بل اعتمد بعض المصادر التاريخية المعروفة كوصف افريقيا لليون الافريقي Juan léon Africain ومصادر اخرى قديمة كألواح Tablas بطليموس (Ptalomeo) وكذلك التاريخ الطبيعي His-toria natural لبلينو Plinio وجغرافية استربون (Estrabon) كل هذه المصادر أعانته على تحديد المواقع الجغرافية الطبيعية والساحلية للجزائر منذ عهد الرومان .

أما فيما يتعلق بالكيفية التي اصبحت فيها الجزائر تحت الايالة العثمانية التركية فيظهر ان المؤلف اعتمد شهادات حية استقاها من بعض الانكشارية والقراصنة او الاتراك . بعد هذا نجد الدكتور صوصا يخصص واحد واربعين (41) فصلا للحديث عن كل انواع الحياة الاجتماعية وعادات الجزائر، ومما يلاحظ ان هذا الجزء المخصص للجزائر ظل بعيدا نسبيا عن اهتمامات الدارسين القدامى منهم والمحدثين ماعدا بعض الترجمات الجزئية لفصوله والمجزأة اضطلع بها بعض الفرنسيين بتكليف من الارادة الاستعمارية ربما القصد منها الاستفادة من المعلومات التي تحتوي عليها والتي من الممكن ان تكون ذات اهمية بالنسبة للغزاة الفرنسيين فقام كل من MM. Berbug-ger و Monnerau بترجمة اجزاء ظهرت اتباعا في المجلة الافريقية مجلد XIV وXV ، كما ظهر جزء خاص بدايات الجزائر قام بترجمته M. de Grammont ...

أما المهتمون بهذا الكتاب من الدارسين فيظهر انهم اقله فنجد تقريبا كلا من Albert Mas وGeorges Camamis[19] من الاسماء البارزة التي اهتمت بهذا

الاثر . فالاول كان اهتمامه بكتاب صوصا القصد منه استنتاج بعض الحقائق حول حياة الاسرى بالجزائر . اما الثاني وربما الاهم فقد تعرض بالدراسة والنقد والتحليل لكل الفصول المتعلقة بتاريخ الجزائر واعتبرها من اهم الوثائق والشهادات الحية التي تابعت بدقة وتحر التاريخ الجغرافي والسياسي للجزائر، وكذلك الجانب الانتوغراني والعادات، والنظام السياسي، والعسكري، والامني، وكذلك الوصف العمراني لمدينة يقال لها الجزائر التي طالما ارعبت لعدة قرون كل القوى المسيحية باوروبا من بريطانيا الى البندقية تزرع في اوساطهم الهلع المتواصل الى غاية المحيط الاطلسي، والى حدود الاراضي الباردة بازلندا والتي قام بها قراصنة الجزائر باختطاف ثمانمائة اسير بدون عناء يذكر وتم بيعهم في اسواق الجزائر . كما يذكر Camamis ان الباب العالي كان يعتبر الجزائر كالهند او البيرو بالنسبة لاسبانيا .. الامر الذي دفع ببعض الكتاب المسلمين من امثال محمد التلمساني من رجالات القرن السادس عشر ومؤلف كتاب « الزهرات النيرة » ان يرفع صوته عاليا ومدويا من شدة الزهور بهذه الانتصارات ويعلن « النصر لك ياجزائر الشجعان التي ضمخت ترابك بدماء الكفر (Infieles) . فمثل هذه الكبرياء دفعت بالكاتب الاسباني الشهير اسير سجون الجزائر ميقال دي فانتين ان يرد عليه في قصته » (Persiles y sigismunda) مسميا الجزائر « الشرسة والاكثر توحشا على طول ساحل البحر المتوسط » .

أما الدكتور صوصا فنجده يقول حول قدم مدينة الجزائر . « انها تدخل ضمن ولاية افريقيا المسماة موريطانيا القيصرية وتقع على ساحل المتوسط على ارتفاع 37 درجة او اكثر قليلا » ويذكر انها كانت تسمى Iol Cesarea » التسمية التي أثبتنا عدم صحتها في البداية ، وربما هذا الخطأ الذي وقع فيه الدكتور صوصا جاءه من المؤرخ الروماني (Estabon) الذي حدد مرسى الجزائر بموقع موريطانيا القصيرية التي يطلق عليها الرومان تسمية « Iol Cesarea » لان هذه البقعة لها خليج شبيه بخليج جزائر القرن السادس عشر والالتباس حسب رأي المحققين كما سبق وان ذكرنا جاء من تشابه موقع الجزائر في القرن السادس عشر وشرشال الرومانية والتي كانت يطلق عليها الرومان تسمية « Iol Cesarea » اما تسمية الجزائر ايام الرومان فهي كما حددنا في

البداية «Icosium» . ثم يروح الدكتور صوصا ذاكرا تاريخ الجزائر الرومانية معتمدا في ذلك معلومات المؤرخ الروماني Aulo Gelio فيقول ان سكان هذه المدينة على العهد الروماني « كانوا رومانيين في قوانينهم حتى النخاع، وكذلك تصرفاتهم وعاداتهم وحفلاتهم ولغتهم ومعاملاتهم وعمرانهم والعابهم وحتى لباسهم ... انهم جزء لايتجزأ من مدينة روما . كما يتعرض فيما بعد الى غزو الونداك للجزائر الرومانية عام 427 بقيادة كل من Gunthario و Genserico الى ان يصل الى ذكر الزحف العربي عام 697 ايام الامبراطور (Leoncio).

أما في الفصل الثاني فيعرض الدكتور صوصا الحكم الاسلامي، وكيف تعرضت افريقيا من جرائه حسب رأيه الى العديد من الخسائر وكذلك اسبانيا ويذكر انه في ذلك الوقت اخذت الجزائر تسميتها الحالية الدالة على صيغة الجمع لجزيرة ويخلص الى القول بان هذه التسمية العربية منها اشتقت او نحتت التسميات الأوروبية كـ Argel في اللغة الاسلامية، و Algierie في كل من الايطالية والفرنسية .

أما الفصل الثالث فيقص فيه الكيفية والظروف التي احاطت بالجزائر لتقع تحت حكم مملكة تلمسان وذلك على اثر صراع دار بينها وبين بجاية التابعة آنذاك للحفصيين بتونس الامر الذي اجبرها على اعلان الطاعة الى سلطان تلمسان، وبعدها مباشرة يشرع في سرد الزحف الاسباني واحتلاله لوهران وبجاية من طرف القائد El Conde Na-varro وذلك عام 1509 الامر الذي حمل الجزائريين على طلب الحماية كما يذكر الدكتور صوصا من شيخ عربي، من شيوخ المتيجة والمسمى سليم تومي ليقيهم من سياسة الهيمنة الاسبانية .

اما الفصل الرابع فيذكر فيه كيف وقعت الجزائر تحت الايالة العثمانية التركية ويرجع ذلك الى الصدفة وليس الى سابق تدبير . وانما شجع على هذا البقاء المجيء الاسباني مما حمل الجزائريين على التضامن مع الامبراطورية العثمانية، كما ساعد الاخوين عروج وخير الدين على تولي امور الجزائر فيما بعد ... وفي هذا الفصل يتعرض صوصا لحادث اغتيال الشيخ سليم تومي ويؤكد على انه تم على يد عروج ثم يواصل سرده لتاريخ دايات الجزائر ...

اما الفصل الخامس الى غاية العاشر فقد تعرض فيهم الدكتور صوصا الى وصف الجزائر كقلعة من الداخل مدققا في تعداد المراكز الامنية لرجال السلطة، وبيوت الصناعات الحربية والبحرية، وكل انواع المواقع الدفاعية التي تتحصن بها هذه المدينة التي لاتقهر . فيصف موقعها الجغرافي الذي يشبهه بقوس منجنيق-Arco de balles هنا حيث ظهر المدينة يمثل القوس وهو يتكئ على هضبة وعرة المسالك يتدرج علوها الى ان يتحول الى مكان شاهق منيع . واما واجهتها البحرية فهي محصنة بسور عال بني بالاجر والجص وطول دورته يزيد عن الف وثمانمائة قدم يبلغ طول مجموع سورها المحيط بها ثلاثة آلاف واربعمائة قدم (3400) .

أما من الفصل السادس الى العاشر فيأتي التعداد المطول والدقيق لكل منافذ الجزائر وبواباتها التسع وكذلك محارسها المتمثلة في الابراج المطلة، ثم يصف الخندق القديم الحامي للجزائر والذي يبلغ عرضه سبعة عشر قدما مع ذكره للمدافع المنصوبة في كل ركن وبرج من ابراج المراقبة سواء عن قرب او عن بعد . ويظهر من خلال وصف الدكتور صوصا الدقيق لهذه الاماكن الحساسة في مدينة الجزائر ان الهدف من اعطاء تفاصيلها وتعدادها ونوعيتها هو هاجس تزويد المسجين في. اوروبا بكل تفاصيلها علها تسهل لهم مهمة اجتياحها او التحضير المحكم لغزرها فيذكر على سبيل المثال بعض المواقع الهشة التي يسهل اقتحامها دون عناء كاقامة الرايس علج علي التي يصفها بانها سهلة المنال لو اقتحمها المسيحيون لادركوها دون اي خسارة تذكر، وفي مكان آخر نجده يشير وكأني به يحاول ازالة الهلع على بني جلدته، في كون ان هذه المدينة ان بدت محصة ومنيعة فانها لاتخلو من نقاط صعف فتوجد بها بعض المواقع الهشة التي يمكن نسفها بسهولة لو تستخدم المتفجرات مثلا، لان مادة بنائها كما يؤكد ليّنه وسهلة للتهديم والاختراق ثم لاتخلو من العديد من الانفاق المنتشرة بحدائقهاوالمواصلة الى وسطها .

وابتداءا من الفصل الحادي عشر (XI) فاغلب وصف الدكتور صوصا لمدينة الجزائر نجده ينصب على الحياة الاجتماعية وعلى عادات سكانها، والملفت للانتباه هو تعدد النوعيات العرقية والدينية غير المتجانسة والقاطنة كلها في هذه المدينة التي

تحولت حسب رأي صوصا الى ما يشبه برج بابل تاريخيا، وهنا نجده يتفق مع رفيقه الكاتب الشهير تيرفانتس الذي يؤكد هو بدوره في مؤلفاته التي تتحدث عن الجزائر، عن مثل هذا الخليط العرقي واللغوي، وان الجميع توصل الى التفاهم فيما بينهم دون ان يفرض طرف على الآخرين لغته، كما يضيف ڤيرفانس ان من خاصيات مدينة القراصنة هذه ان كل شيء يباع فيها ويشترى بسهولة وهي شهادات تعاضدها شهادات الدكتور صوصا وبعض الاسرى الاخرين . فالدكتور صوصا يركز على تحديد النوعيات العرقية المتعايشة في هذه المدينة البحرية فيقول انهم بصفة عامة عرب، واتراك ويهود بغض النظر عن المسيحيين المتكاثرين من مختلف الجنسيات والذي يوجد اغلبهم تحت الارض ضمن الاسرى، وبعضهم فوق الارض يمارس حياة الرقيق، وقد حدد عدد هذه النوعية التي تشكل الى حد ما الحياة الباطنية لهذا المدينة فقال ان عددهم يبلغ تقريبا حوالي خمسة وعشرين الف اسير (25000)، يضاف اليهم التجار الوافدين، من بقاع مختلفة والتي تعتبر اقامتهم بهذه المدينة غير قارة .

ولما يتعرض الدكتور صوصا في مؤلفه الى تحديد اكثر لنوعية سكان مدينة الجزائر فاننا نجده يقسمهم الى اربعة اصناف : الصنف الاول هو صنف الاهالي الاصليين او البلديين (Baladies) والصنف الثاني هم القبائل او البرابرة النازحين الى المدينة من الجبال والصنف الثالث هم العرب (Alarbes) او البدو النازحين من الصحاري واما الصنف الرابع فهم الموريسكيون الوافدون من غرناطة وارغوان، وبلنسية وقطلونيا . ولما يذكر هذه الطائفة النازحة من الاندلس المنهزمة يصنفها الى قسمين فقسم يقال له المدجنون (Mudejares) واغلبهم من مناطق الاندلس كغرناطة وما جاورها ، والآخريون ثغريون ومعظمهم من مناطق شمالية كبلنسية وأراغون وقطلونيا وتغلب على سيماهم الشقرة وطول القامة فيقول مثلا، أولئك الذين ولدوا باسبانيا او قدموا من هناك ويلبس هؤلاء النازحين من الاندلس كالاتراك ويوجد منهم في مدينة الجزائر قرابة الف بيت (1000) .

في حين نجد المؤلف لما يتعرض للجالية المسيحية التي اعتنقت الاسلام بارادتها يحدد لنا بعض مواصفتها الدقيقة والهامة وهي المتعلقة بالكيفية التي تتم بها مراسيم

استقبال مثل هذه النوعية داخل الجماعة الاسلامية : فالمعتنق للاسلام يقول يفرض عليه في بادئ الامر ان لايلبس لباسا تركيا بل يقدمونه الى العامة وهو يحمل سهما في يده كاشارة ويطوفون به على صهوة جواد تحت انغام المزامير، اما الوجه الثاني لهذه الطقوس والمفروض فيتمثل في الختان او الطهارة ويتم رغما عنه وتقام مراسيمه في الليل ويستدعي للقيام بهذا العمل احد اليهود المتخصصين، ثم لاينسى صوصا انه اثناء اقامة هذا الحفل الكبير تسمع ترديدات «لا إله الا الله محمد رسول الله» وبعدها يذكر الهدايا الكثيرة التي تفد على هذا المسلم الجديد .

أما النساء المسيحيات اللواتي يعتنقن الاسلام فالدكتور صوصا يخصهن بالوصف ايضا دون ان يسترسل كثيرا لانه يقول ان الاحتفاء بهن يكون اقل تنوعا من الاحتفاء بالرجال حيث يطلب منهن فقط الاغتسال قصد التطهر، واقامة الصلاة، وقص ناصية الشعر ثم يطلق عليهن اسماء عربية بدل المسيحية .

أما الفصول الأخرى الى غاية النهاية فان الدكتور صوصا يخصصها لوصف الحياة العسكرية كحياة القادة من انكشارية وقراصنة والصبائحية الذين هم من اصل تركي ولهم الحرية والتملك والميراث ويسهرون على حراسة الدايات . واما الصف الاخر فهم اللانكشارية واغلبهم من آباء مسيحيين كما يشير الى التنافس الشديد القائم بينهم وبين القراصنة فيذكر على سبيل المثال ان الرايس محمد باشا ابن الرايس صالح فسح في مرات عدة المجال للانكشارين للاقلاع في البحر رفقة القراصنة والقيام بنفس الدور وكذلك الحال بالنسبة للقراصنة الذين يلعبون في بعض الاحيان دور الانكشاريين ولعل مثل هذه الاشارة وسببها التنافس بين الفريقين قصد الظفر بالغنائم اينما وجدت وكيف ماكانت . هذا بايجاز شديد محتوى هذا الكتاب الهام الذي يعتبر شهادة حية عن مدينة الجزائر خلال القرن السادس عشر الميلادي .

## بعض الإستنتاجات التاريخية :

بعد هذه اللمحة التاريخية عن تاريخ الاسر ودور الجزائر كسيادة وقوة ضاربة في البحر الابيض المتوسط منذ مطلع القرن السادس عشر الميلادي يستنتج الباحث العديد من الحقائق المذهلة، فأولى هذه الحقائق حسب رأيي المتواضع تتجلى في الدور العظيم

الذي اضطلعت بحمله الجزائر، على اعقاب انتكاس الحضارة العربية شرقا وغربا، كسيادة بحرية فرضت توازنا بين ضفتي المتوسط الشمالية والجنوبية، ولعبت دورا حاسما في التصدي لايقاف الهيمنة التوسعية الانتقامية الصلبية التي شرع في التخطيط لها منذ الحروب الصليبية ثم توجت بالهجمات المتتالية من قبل الامبراطورية المسيحية الاسبانية على اثر سقوط الاندلس عام 1492، ومرورا باولى تمركزات هذه الجهات في كل من وهران والجزائر وبجاية والى غاية تونس . وفي هذا المعترك الساخن كانت الجزائر قوتها التي يلخصها بعض الباحثين الاوربيين تكمن في ثلاثة محاور اساسية : المحور الاول يتمثل في الحكم القوي والسلطة المطلقة النابعة من استقلال القرار المؤيد باستمرار من طرف الباب العالي . اما المحور الثاني فيتمثل في القوة العسكرية الضاربة المثلة في تركيبة بشرية محترفة مشكلة من انكشارين مدربين ويؤازهم في مهامهم الدفاعية عن عاصمتهم الجزائر تكاثف شعبي (12) اثبت في العديد من الناسبات استحالة دحره . اما ثالث هذه المحاور فهو القوة البحرية الضاربة في اعماق البحر المتوسط والمحيط والمشكلة من قراصنة محنكين والذين بفضلهم تجلب الغنائم والاسرى التي تعود على الدولة بالرفاهية والاستقرار، ومهمتهم التي من اجلها أسس تنظيمهم كما تحدده المصادر هو الحرص الشديد على حماية أمن البلاد والعباد ومراقبة شواطئ وسواحل التراب الجزائري من اي خطر مهما كان مصدره قد يشكل تهديدا او خرقا للامن ؛ فمهمته هذ الحامية اليقظة باستمرار هي دفاعية وهجومية في الوقت ذاته، بل يصل بها الحد الى مطاردة ومصادرة ممتلكات العدو الى غاية مواقعه مع الحرص على تأديبه لزرع العبرة . لذا غالبا ماتستعمل مصطلحات في قاموس هذه الطائفة البحرية كما يقول احد الباحين من افعال حركية كنذهب «ir» ونخرج «Salir» الى القرصنة وهو وجه مو وجوه الواجب الامني .

اما الاستنتاج الثاني فيتعلق دائما بالدور الخطير الذي لعبته الجزائر في هذه الفترة ولكن هذه المرة يمثله الصمت المخيف من طرف المراجع العربية والتي ربما اعتبرت مثل اعمال القرصنة الجبارة بمثابة المسكوت عنه، فليس هناك من الوثائق لا المسجلة في شكل حوليات رسمية ولا المسجلة في شكل مذكرات لرياس البحر ولا حتي من

طرف رجال الثقافة والعلم وهو الامر المحير كون هذا التطور المذهل في الترسانة الحربية التي امتلكتها الجزائر والتي شهد الخصم بعظمتها لانجد لها صدى في السجلات التاريخية العربية ماعدى القليل الذي لايلبي حاجة الباحث لوقيس بما تركه الطرف الاخر المناهض كالاسبان او الفرنسيين او الانجليز او حتى البرتغاليين لعد جد ضئيل . كما ان هذه الوثائق القليلة وهي تتحدث لنا عن الممارسة البحرية العظيمة التي اضطلعت بها الجزائر لاتكشف لنا عن اي تطوير حدث او اي تجديد او ابتكارات حصلت في دور الصناعات البحرية الخاصة بالتجهيزات او المعدات بالرغم من كونها تعتبر حجر الزواية في الصراع مع الاطراف المناهضة لسيادة الجزائر، هذه الاطراف التي كانت دائمة السعي لتطوير ترسانتها الحربية والبحرية وهو مايفسر ترجيح كفة الصراع في النهاية لصالحهم ضد كل من الباب العالي» وحليفته الطبيعية الجزائر .

ومن الاستنتاجات المثيرة ايضا هو السكوت شبه التام من طرف المصادر العربية عن وضعية العذاب والتشريد والاسر التي كانت يتعرض لها الجزائريون خاصة والمسلمون عامة علي ايدي قراصنة ولصوص البحر من مالطيين وايطاليين واسبان وفرنسيين وما الى ذلك ، ابتداء من الحروب الصليبية ومرورا بحوليات الاندلس المأساوية فليس هناك لاجرد للاعداد البشرية المشردة في مختلف شواطئ المتوسط الشمالية منها على وجه الخصوص، كما انها لم تنهض لنجدهم حملات انسانية لاغاثهم او فديهم كالتي شهدتها اوروبا منذ القرن الثاني عشر الميلادي، حيث تذكر لنا المصادر الاوروبية ان المسيحيين قد شرعوا في التفكير في قضية افتداء اسراهم منذ الحروب الصليبية وكذلك منذ صراعاتهم مع المسلمين بالاندلس فتذكر المصادر الاوروبية ان اول تنظيم ديني وربما سياسي ايضا قد انشئ لهذا الغرض كان ذلك الذي شهد الميلاد بفرنسا وبالتحديد في احدي كناس باريس وسمي « بثالوث الفداء المقدس» وذلك عام 1192 [ la santa trinidady Rdencion] ، وقد جاء التنظيم بناءا على فكرة احد الفرنسيين المتعصبين لدينه المسيحي وهو المدعو جان دي ماطا (Jean de Ma-tha) وقد سارع البابا (Inocento III) الى مباركة هذا الصنيع عام 1198، فشرع هذا التنظبم الخطير في نشر دعاياته المسمومة في اوساط اوروبا كذكره للاهوال التي

يتعرض لها الاسرى المسيحيون في بلاد الاسلام وكان اغلب هذه القصص المبالغ فيها من نسج الخيال قصد الوصول الى احد الهدفين، هدف تشويه الاسلام والمسلمين وقوتهم العسكرية الشيطانية حسب رأيهم، وهدف استجداء العطف واثارة الحمية الدينية لتكون التبرعات اكثر ودائمة : الامر الذي جعل بعض الباحثين الأروبيين الموضوعيين الى حد مايستنكر مثل هذا القص الخرافي وقد تصدى لهؤلاء بالإنتقاء الفرنسي Langier d tassy عام 1724 حيث استنكر على رجال هذه التنظيمات الدينية المتعصبة و المغرضة مثل هذه الدعايات المفضوحة و المبالغ فيها ، كما تصدى لهذه الدعايات Peyssonel الذي يوضح بأن الإتراك المشار اليهم من طرف رجال الدين ليسوا بهذه البشاعة من الإنسانية التي لاتحكمها قوانين ، فحذر هذا الباحث من الوجب الإحتياط الشديد من كل هذه القصص المسمومة التي يفتعلها رجال الدين ، ويرجع مثل هذا الحماس و الإغراب و المبالغة من طرف رجال الدين ضد المسلمين الأتراك و الجزائريين الى طمعهم الشره في الحصول على المزيد من التبراعات المالية من طرف ذوي النفوس المسيحية الرهيفة .

أما التنظيم الديني السياسي الذي سخر لنفس الغاية ، أي غوث الأسرى ، فهو قد شهد ميلاده ببرشلونة Barcelona من طرف المدعو پيدرونو لاسكو Pedro No-lasco وذلك عام 1223 وكان هذا التنظيم في البداية ظهوره لائكيا لاعلاقة له بالدين ، أي على شاكلة المنظمات الإنسانية الحالية ، لكنه بعد زمن قصير تقمص شخصية دينية ليتحول الى تنظيم مهم قبل القديسة مرثيد ، Merced وفي عام 1132 يخطى هذا التنظيم بمباركة الراهب سانتياڤودي أراغون satiago d Aragon الذي منحه أول كنيسة وعلى إثر هذا الصنيع جاءت مباشرة مباركة البابا ڤريڤوريو التاسع Gregorio IX وبذاك تحول هذا التنظيم اللائكي الى تنظيم ديني رسمي عام 1308 وقد كان نشاط هذا التنظيم الخطير موقوفوفا تقريبا على أسبانيا وإيطاليا أما الأول فقد اعتني بشؤون فرنسا وكل ماله علاقة بها يضاف الى هذين التنظيمين الدينين ، وربما غيرهما ، ظهرت تنظيمات أخرى لنفس الغرض وهو تشويه صورة المسلم الجزائري و التركي على وجه الخصوص وتهويل أعمالهما المتوحشة تجاه المسحيين الأبرياء ، لكن

هذه المرة ظهرت في شكل تنظيمات علمية وتبشيرية والتي رافقت كما هو معروف الحملات الصليبية على الجزائر إبتداء من القرن السادس عشر الميلادي مع الكاردينال الإسباني المشهور خمينيث دي ثيزنيورس Ziznero الذي وهب الغالي و النفيس من أملاك كاتيدرائية بطليطلة لتجهيز الحملات الموجهة لتنصير الجزائر مرورا بهذا فاننا نجد جمعيات ذات صبغة ثقافية تنقيبية في علم الحفريات و الأثار كانت تعمل هي بدروها على تعميق القطيعة بين دول الشمال و الجنوب ممثلة في الجزائر حيث أقدم بعض علماء هذه الجمعيات بحفريات بناء على معطيات تاريخية حسب رأييهم مسجلة في حوليات بعض الأسرى فاستخرجوا العديد من الرفاة التي قالوا في حقها أنها من جرائم القراصنة والإنكشاريين الجزائرين الذين كانوا يدفنون المسيحين أحياء أو غيرهم ممن اعتنقوا الديانة المسيحية وكانوا قبلها مسلمين ! . وقد استغل رجال الدين مثل هذه الدعايات العلمية ظاهريا ونفثوا فيها من سمهم ليجعوا من الجزائر العثمانية مقبرة للبشرية فيظهرون أبطالها في شكل مجرمي حروب متوحشين مولوعين بالدماء و أعداء كل ماهو إنساني ، فلو يقوم باحث على سبيل المثال بجمع كل هذه النصوص الدينية المغرضة و الدعائية المفضوحة المناهضة للجزائر ولحليفتها الخلافة العثمانية المجتمعين كلهما تحت راية الإسلام ، وكذا الاوصاف المشينة و الصور المشوهة العالقة بالأتراك الجزائريين وتهويل تصرفاتهم ، ثم رصد كل التنظيمات الدينية المسخرة لهذا التوجيه و المغذية لهذه الروح المشحونة بحب الإنتقام ، ويضاف إليها ملفات محاكم التفتيش السرية السوداء التي أباحت إبادة المسلمين في الأندلس ، فان الدارس سيصل الى محصلة مفادها أن الجزاء كموقع جغرافي وسياسي لعب دور الدفاع المستميت من أجل توقيف الزحف المسيحي لابد لها من يوم تشهد فيه الجزاء المحاكمة القاسية وفعلا كان تاريخ 1830 هو تاريخ فتح ملفات الجزائر الكبرى كي تحاكم ويكون مصير شعبها الإستعمار في مصادرة ترابه وتاريخه وحريته .

***

# المصـادر و المـراجع
## حسب ضهورها


1 - أنظر : 1 - Vicent Graullra sanz : la sclavitud en valencia en lossiglos XVI, C.S.E.C Valencia 1979

تحديد المصطلح أنظر

- Diccionario Mari Moliner , T.1 p: 561, s.v. Cautivo, segunda asercion

2 - انظر حول عصر رياس البحر

2- William Spencer ; Algiers in the age of the corsairs , Norman 1976 ترجم هذا الكتاب من عبد القادر زبادية بعنوان : الجزائر في عهد رياس البحر SNED . للجزائر 1980 ص 39

3 - أنظر

3- Dr. Antonio de sosa : Topografia .. p : 216

4- يمكن الرجوع للتوسع اكثر في ظاهرة العبودية في القديم الى المصادر التالية:

4-Diego de Haedo : Topografia , historia General de Argel , Femandez de Coroba y Oviedo , Valladolid.1612.

M.I. finley : Esclavitud antigua e idilogia moderna, Gritica Barceloma, 1982

- Jaques Ellul: Histoir des Institutions de l'Antiquité, Puf.Paris 1961

5- انظر حول هذا الموضوع

Rouissi Moncer : Population et société Maghreb, M,T,E

.Tunis 1968 p:23

- Ettore pais : Histoire ancienne , P.U.F Paris 1940 p:212

6-انظر

6-Jean Mazel : El Secreto de los fenicios, ed. Bruguera Barclona 1973 3ª parte , C, XXX , p:159

7-انظر

7-A.H. Heeren : de la politique et du commerce des peuples l'Antiquité Firmin Didot, Paris 1830 T2 , 1ere section C.II , p: 35

8- انظر

8-Jacques Heurgon : Roma y el Medit. occidental, Labor S.A.Barcelon 1971 P.I.C.III p: 80

9- انظر

9-Antoninus, Emperador: Itinerarum Antonini, Impensis , Ferderici Nicolai, Berlin ,1848

10-انظر

10-Pline : l'ancien, Histoire Naturelle: Societe d'edition " les belles lettres" Paris ,1980 livre V , 20 , p: 54

11- انظر

11- Solin : Polyhistor , trad , Agnant, Panckouke, Paris , 1847 XXr1, p : 203 - 205

12- انظر

12- Philibert. M. : Cherchell Miscellanées: "comité du vieil Alger 1973, I . p : 2-3

- Adrien Berbrugger : Icosuim. Notice sur les antiquités ramaines d'Alger. A . Bourget, Alger , 1845. C.6, p:25

13- انظر حول مقاومة الجزائرين :

13- Marcel Benabou : la resistance africaine a la romanisation , Francois Maspro , Paris 1976 . C.I.V. II , p: 107

- Stéphane Gsell : Promenade archéologiques aux on virions d'algr . soc . édition "les Belles Lettres" Paris: 1926 . C .I . P :20

14- البكري : المسالك والممالك ص 82 فيقول البكري : جزائر بني مزغنى وهي مدينة جليلة قديمة البنيان فيها آثار للاول وازاج محكمة تدل على أنها كانت دار مملكة لسالف الامم ، وضمن دار الملعب فيها قد فرش بحجارة ملونة صغار مثل الفسيفساء فيها صور الحيوان باحكم عمل وابدع صناعة لم يغيرها تقادم الزمان ولا تعاقب القرون ولها اسواق ومسجد جامع وكانت بمدينة بني مزغنى كنيسة عظيمة بقي منها جدار مدير من الشرق الى الغرب وهو اليوم قبلة الشريعة للعيدين مفصص كثير النقوش والصور ومرساها مأمون له عيون عذبة يقصد اليه أهل السفن من افريقية والاندلس وغيرها » ص 66 المسالك .

15- انظر

15- Jacques Berque : L'interieur du Maghreb (Xv. X1X) Ed . Gallimard Poitiers.1978. C . V1 . p : 208

16–انظر

16- Adrien Berbugger : Le Pegnon d'Alger ou les origines du gouvernement ture en Algerie , A.Bourget, Alger, 1860, p: 5-6

وانظر كذلك

- Rinir ( colonel ) : El Penon de Argel, societé de Geographie Alger.1902

- Henri de Grammont : " La Course " , Rev.Hist. Paris, 1885. p: 4-5

فحول أصول الاخوين عروج وخير الدين يمكن اعتماد الدكتور انطونيو صوصا الذي يحيل الى ان أصولهما هي البانية وقد اعتنقا الاسلام ، وقد تزوج عروج من مسيحية من Mitiléne ووقع في اسر فرسان مالطا واستطاع ان ينجو من اسرهم .

17– انظر

17- Pierre Mesnard : Charles Quint et les Barbaresques B.Hisp T . LX1 n° 2-3 Bardeaux, 1959. II, p:220

18-انظر: هذا الكتاب نسبت خطأ للراهب Diego deHaeda الذي قام بنشره لاول مرة بمدينة بلد الوليد عام 1612 في مطابع Diego Fornandez de

cordoba بنفقة Antonio Coello احد تجار الكتب ، ففي الاهداء يشير الناشر الى نسبة هذا الكتاب الى أسقف بالرمو وحاكم مملكة صقلية Don Diego de Haedo الا ان كلا من الدكتور الصديق Georges Camomes & Emilio Sola فانهما يؤكدان عدم صحة انتساب هذا الكتاب لـ Diego de Haedo ، في حين يظل كل من الكتاب الفرنسيين Henri de Gramment, Ferdinand Denis يلحان على وجود اسير بهذا الاسم بين عامي 1578 و 1581

19- انظر

19- Georges Camamis : Estudios sobre el cantiverio en el siglo de oro Gredos, Madrid 1977.

***

# فهـــرس



****


تصفيف وتركيب :

دار الفارابي

للنشر و التوزيع * العلمة * هـ : 89 - 17 - 86 (05)

مطبعة

ديوان المطبوعات الجامعية * قسنطينة *

أنجز طبعه على مطابع

ديوان المطبوعات الجامعية

المطبعة الجهوية بقسنطينة

رقم : 05 ــــ 94

